UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00261527 6

DAS LEHRGEDICHT
DES
KAREL VAN MANDER

QUELLENSTUDIEN

ZUR

Holländischen Kunstgeschichte

HERAUSGEGEBEN

UNTER DER LEITUNG VON

DR. C. HOFSTEDE DE GROOT

VIII

DAS LEHRGEDICHT

DES KAREL VAN MANDER

TEXT, UEBERSETZUNG UND KOMMENTAR
NEBST ANHANG UEBER
MANDERS GESCHICHTSKONSTRUKTION UND KUNSTTHEORIE

VON

DR. R. HOECKER

HAAG
MARTINUS NIJHOFF
1916

DAS LEHRGEDICHT

DES

KAREL VAN MANDER

TEXT, UEBERSETZUNG UND KOMMENTAR
NEBST ANHANG UEBER
MANDERS GESCHICHTSKONSTRUKTION UND KUNSTTHEORIE

VON

DR. R. HOECKER

HAAG
MARTINUS NIJHOFF
1916

LIBRARY
MAR 3 1972
UNIVERSITY OF TORONTO

Druck von H. J. v. d. Garde & Co., Zalt-Bommel.

VORWORT.

Das vorliegende Buch ist gedacht als eine Fortsetzung der Arbeiten von H. Flörke, die Leben der niederländischen und hochdeutschen Maler des Karel van Mander, übersetzt und herausgegeben, 2 Bde, Mchn. 1906, und H. E. Greve, de bronnen van Karel van Mander, Quellenstud. z. holl. Kunstg. II, Haag 1903. Da beide Arbeiten sich nur mit der Uebersetzung, Kommentirung und Quellenuntersuchung des bekanntesten Textes des Malerbuches befassen, der Biografieen der niederländischen und hochdeutschen Maler, so soll hiemit dasselbe für das kunsttheoretisch interessante und kunstgeschichtlich keineswegs unwichtige Lehrgedicht geleistet sein. Zugleich ist versucht worden, Manders Biografieensammlung als Geschichtswerk zu fassen wie auch die verschiedenen kunsttheoretischen Grundsätze auf ihre Herkunft und Verwendung zu untersuchen, wodurch es zwecklich geworden war, in einem Glossar die von Mander vornehmlich verwendeten Termini zu sammeln.

RUDOLF HOECKER.

INHALTSVERZEICHNIS.

Vorwort v

DAS LEHRGEDICHT.

Vorrede zur Grundlage der edlen freien Malerei 3
1. Kapitel: Exhortatio oder Ermahnung für die jungen Anfänger in der Malerei 17
2. Kapitel: Vom Zeichnen oder der Zeichenkunst 55
3. Kapitel: Analogie, Proportion oder das Maass der Glieder einer menschlichen Figur 67
4. Kapitel: Von der Aktitüde, Angemessenheit oder schönen Ausführung einer Figur 75
5. Kapitel: Von der Komposition und Erfindung der Historien 95
6. Kapitel: Darstellung der Affekte, Gemütsbewegungen, Begierden und Leidenschaften der Menschen 135
7. Kapitel: Von der Reflexion, Spiegelung oder dem Widerschein 169
8. Kapitel: Von der Landschaft 197
9. Kapitel: Von wilden und zahmen Tieren und Vögeln .. 219
10. Kapitel: Von Gewändern und Drapirungen..... 241
11. Kapitel: Vom Sortiren und Komponiren der Farben .. 257
12. Kapitel: Vom Malen 265
13. Kapitel: Vom Ursprung der Farben, ihrer Natur, Macht und Wirkung 285
14. Kapitel: Verwendung der Farben und was damit ausgedrückt werden kann 297

KOMMENTAR.

Einleitung 315
Das Lehrgedicht 322

Die Kompositionslehre 330
1. Die Einzelfigur 330
a. Proportion 330
b. Bewegung 332
c. Physiognomik, Mimik 334
d. Gewandungen 336
2. Das Historienbild 338
3. Die Landschaft 340
4. Die Tiere 345
5. Die Beleuchtungslehre 346
6. Die Farbenlehre 348
Schluss 353
Die Malerleben 359

DIE MALERLEBEN.

Manders Methode der Kunstgeschichtsschreibung 359
Plan und Anlage des Gesamtwerkes 359
a. Anlage der Einzelbiografie 363
b. Die Künstlerbiografieen als Ganzes 368
Quellenbehandlung 372
Kunsturteil und aesthetische Ansichten 379
Schluss 403
Anmerkungen zum Lehrgedicht 405
Anmerkungen zum Kommentar 425
Wortregister 447
Personenregister des Lehrgedichtes 475

DEN GRONDT DER EDEL VRY SCHILDER-CONST:

WAER IN HAER GHESTALT/ AERDT ENDE WESEN/ DE LEER-LUSTIGHE IEUGHT IN VERSCHEYDEN DEELEN IN RIJM-DICHT WORT VOOR GHEDRAGHEN.

DOOR C. V. M.

DIE GRUNDLAGE DER EDLEN UND FREIEN MALERKUNST,

WORIN IHRE GESTALT, IHRE ART UND IHR WESEN DER LERNBEGIERIGEN JUGEND IN VERSCHIEDENEN TEILEN IN FORM EINES GEDICHTES VORGETRAGEN WIRD.

VOOR-REDEN OP DEN GRONDT DER EDEL VRY SCHILDER-CONST.

De seer vermaecklicke vernuft-barende edel Schilder-const/ natuerlicke Voedster van alle deughtsaem Consten en wetenschappen (gelijck den letter-condighen Gheleerden ghenoegh kenlijck is) was by den meesten Heeren/ en hoogh-gheleerden/ oyt in seer hoogher eeren en weerden: Iae by den ouden wijsen Griecken in sulcken aensien/ dat syse ten tijde van den constigen Schilder Pamphilus, bij den anderen vrye Consten in ghelijcken graed oft plaetse der eeren stelden.

Maer of nu in oft door dit t'saemvoeghen onse uytnemende Schilder-const/ door haer weerdighe teghenwoordichheyt oft bycomst den anderen Consten niet meerder eere heeft toegelangt/ dan sy van henlieder ghesel-schaps weerdicheyt weghen heeft ontfanghen/ wat ick daer van gevoele wil ic geeren verswijghen/ om niet met dweersen ooghen te worden berispt qualijck ghedanckt/ oft veel tistenissen te veroorsaken. T'is niet te weder-spreken doch /oft sy en is by de ander haer plaetse wel weerdigh/ van waer sy noyt van yemandt is uytgestooten geworden/ des sy te rechten wel vry mach gheheeten worden. Het bevestigen oock haer edelheyt/ en hoochweerdicheydt veel oude heerlijcke ghedachtnissen en daden.

Eerstlijck/ en waren noyt ander Consten in soo grootachtinghe nerghen/ datse by verbodt niet waren toeghelaten den ghemeenen volcke te leeren: gelijck het met de Schilder-const sich heeft toegedraghen/ daer voortijts niemant dan Edelen gheboren de selve toeghelaten was te leeren. Daer beneffes staet noch des Roomschen Caesaris Iustiniani Wet/ dat eens anders beschildert bardt/ oft penneel den constighen Schilder mach eyghen worden en volgen/ als hij daer op gheschildert heeft: Maer niet eens anders Pergament/ oft Papier moet volghen den constighen Schrijver/ al had hyer met guldenen Letteren op gheschreven: dan blijft den eygenaer eyghen toe behoorende. Noch is t'aenmercken/ wat schoone heerlijcke zeghe-teekenen onse Pictura tot haer vercieringhe heeft. Hier siet

Institut. lib. 2. paragrapho 27.

VORREDE ZUR GRUNDLAGE DER EDLEN FREIEN MALEREI.

Die sehr ergötzliche, vom Verstand erzeugte edle Malerei, die natürliche Ernährerin aller tugendhaften Künste und Wissenschaften stand je und je — wie den Philologen genugsam bekannt ist — bei den meisten grossen Herren und Gelehrten in sehr hoher Wertschätzung, ja bei den alten weisen Griechen in solchem Ansehen, dass sie sie zur Zeit des kunstreichen Malers Pamphilus auf den gleichen Ehrenplatz zu den andern freien Künsten stellten. Aber ob nun unsere hervorragende Malerei bei diesem oder durch dieses Zusammenstellen den andern Künsten durch die Würde ihrer Gegenwart oder ihres Hinzutritts nicht mehr Ehre verliehen hat, als sie durch die Vornehmheit der Gesellschaft der andern erhielt, — was ich darüber denke, will ich gern verschweigen, um nicht mit scheelen Augen getadelt und übel belohnt zu werden oder grossen Streit hervorzurufen. Es ist nicht zu leugnen, dass sie, da sie neben den andern des Platzes wohl wert ist, von dem sie noch von niemandem verstossen wurde, mit Recht wohl „frei" genannt werden kann. Ihre Vornehmheit und Erhabenheit bestätigen auch viele alte herrliche Erinnerungen und Taten. Erstens standen nie und nirgends andere freie Künste in so hoher Achtung, dass ihr Erlernen dem gemeinen Volke verboten wurde, gleich wie es sich mit der Malerei ereignete, die nur Edelleute von Geburt erlernen durften. Daneben besteht noch das Gesetz des römischen Kaisers Justinian. „Das einem andern angehörende Malbrett wird dem kunstreichen Maler zugehören und folgen, sobald er darauf gemalt hat, jedoch muss nicht eines andern Pergament oder Papier dem kunstreichen Schreiber zufallen, hätte er auch mit goldenen Lettern darauf geschrieben, sondern es bleibt seinem Eigentümer zu eigen." Noch ist anzumerken, welche schönen und herrlichen Siegeszeichen unsere Pictura zu ihrem Schmucke besitzt. Hier sieht man also des grossen Alexanders

Plin. hist. nat. XXXV,77.

Inst. lib. 2 c. 1. § 33, 34 [1])

men alree des grooten Alexanders weereltschen Conings-staf met Apellis Pinceelen vereenight/ en t' samen ghebonden ophanghen: ginder d'alderschoonste Campaspe den Schilders deel wesen. Elder t'goudt des Lydischen Coninghs Candauli in waghe teghen de Schilderije Bularchi. Hier den rijckdom der Steden/ teghen Tafereelen van Apelles, Echion, Melanthus, en Nicomachus. Daer staet teghen een vierverwigh stuck van Apelles een mudde vol goudt: en elder ligghen tachtentigh Talenten gouts voor een Medea en Aiax, gheschildert door Timomachum. Noch verder ligghen hondert Talenten voor een Tafereel van den constighen Aristides van Theben, ghecocht in eenen uytroep: En noch staet Coningh Attalus bedroeft/ dat hem voor ses duysent Sesterces eenen gheschilderden Bacchus gheweychert en ontseyt wort. Maer dat noch te verwonderen is/ siet/ eenen rouwen doeck/ van Apelles en Protogenes slechs een weynigh betrocken/ wort meer geacht/ als al de costlijcke stucken in 't Paleys van Caesar. Ooc is dit heerlyck/ en prijslijck/ dry Steden/ Rhodes, Cicionia, en Siracusa, dancken met grooter eerbiedinghe onse Const/ datse door den wreeden Mars en rasende Bellona niet bloedigh verdorven zijn gheworden: Dit zijn al uytnemende litteeckenen. Maer die daer nieuwer begheerde/ die en hoefde (soo 't hem gheleghen waer) maer te gaen tot Praga/ by den teghenwoordighen meesten Schilderconst-beminder der Weereldt/ te weten den Roomschen Caesar Rodolphus de tweedde/ sien in zijn Keijserlijcke wooninghe/ en oock elder/ in alle Const-camers der machtighe Liefhebbers/ alle d'uytnemende costlijcke stucken/ ondersoeckende/ overslaende/ en rekenende yeders weerde en prijs/ om te sien wat mercklijcke somme hy vinden sal. Ick acht/ dat hy verwonderende veroorsaeckt sal wesen te bekennen/ onse schilder-const te zijn een edel uytnemende heerlijcke deughtsam oeffeninghe/ die voor gheen ander Natuerlijcke/ oft vry Consten te wijcken heeft. Ick dan (soo veel het zy) een Oeffenaer/ en naevolger deser soo loflijcker Const/ welcke (hoe weerdigh) ick verhope my niet onweerdig sal achten/ dat ick haren gront/ aerd/ ghestalt en wesen/ haer vernuftige lieve naevolghende Ieught (so veel ick vermach) voordraghe/ gelijck ich heel willigh ghenegen ben: te meer/ dat ick niemant in

weltliches Königsscepter mit des Apelles Pinseln vereinigt und zusammengebunden aufgehängt, dort die allerschönste Campaspe dem Maler zu teil werden, ferner das Gold des Lydischen Königs Candaules gegen ein Gemälde des Bularchos abgewogen. Hier den Reichtum von Städten gegen Gemälde des Apelles, Aëtion [2]), Melanthus und Nicomachus gesetzt. Da steht eine Mulde voll Gold gegen ein Vierfarbengemälde des Apelles und dort liegen 80 Talente Gold für eine Medea und Aiax von Timomachus gemalt. Noch weiter liegen da 100 Talente für ein bei einer Auktion gekauftes Gemälde des kunstreichen Aristides von Theben, und noch steht der König Attalus betrübt da, dass ihm trotz 6000 Sesterzen ein gemalter Bacchus abgeschlagen wurde. Worüber man sich aber noch mehr verwundern muss, ist, dass ein rauhes von Apelles und Protogenes einfach ein wenig bezeichnetes Tuch höher geachtet wird, als die kostbaren Stücke im Palast Cäsars. Auch dies ist herrlich und preisenswert: 3 Städte Rhodos, Sikyonia und Syrakus [3]) danken es mit grosser Ehrerbietung unserer Kunst, dass sie durch den wilden Mars und die rasende Bellona nicht in Blut umgekommen sind. Dieses sind ganz ausserordentliche Ruhmeszeichen. Aber wer da neueres verlangt, der braucht nur, so es ihm gelegen kommt, nach Prag zu gehen, zu dem gegenwärtig grössten Verehrer der Malkunst der Welt, zu dem römischen Kaiser Rudolf II. und in seiner kaiserlichen Wohnung und auch sonst in allen Kunstkammern der mächtigen Liebhaber all die ausserordentlich kostbaren Stücke zu sehen und dann eines jeden Wert und Preis zu untersuchen, zu überdenken und auszurechnen, um zu sehen, welch namhafte Summe er finden wird. Ich glaube, dass er veranlasst sein wird verwundert zu bekennen, unsere Malerei sei ein edles, ausnehmend herrliches und tugendhaftes Metier, das vor keiner natürlichen oder freien Kunst zu weichen braucht. Ein wie grosser oder kleiner Ausübender und Nachfolger dieser so lobenswerten Kunst ich auch sein mag, und die, so vornehm sie auch ist, mich hoffentlich nicht für unwürdig erachten wird, ich bin nun sowohl sehr geneigt, ihre Grundlage, Herkunft, Eigenschaft und Wesen der vernünftigen lieben und ihr nachfolgenden Jugend, so gut ich vermag, vorzutragen, um so mehr, da ich in unserer Zeit niemanden sah, noch von einem

Plin. XXXV, 86

Plin. XXX, 55.

Plin. XXXV, 50

Plin. XXXV, 92

Plin. VII, 126.

Plin. XXXV, 100.

Plin. XXXV, 83.

Plin. XXXV, 83.

Plin. VII, 126; XXXV, 127.

onse tyt sagh/ noch en vernam/ so treflijcke en geneuchlijcke stoffe/ tot nut der Const-liefdighe Ieught/ by der hant nemen: gelijck my oock een stoute begeerte aenlockte/ hier in te volghen den ver'-voorheenen grooten en seer blinckenden Apelles, Antigonus, Xenocrates, en ander/ onse oude voorgangers/ welcke (als ghehoort sal worden) in Boecken hebben vervaet en schriftlijck (nae hun wetenschap) alle de verborghentheden der Const/ den Ionghe Schilders voor ooghen gestelt/ en geopenbaert. Yemant spraeck-condigher hadde moghen dit veel schoontaligher en constigher te weghe brenghen: doch waer te besorghen/ indien hy self gheen Schilder en waer/ dat hij in onse dingen/ en eygenschappen/ hem dickwils soude hebben verloopen: ghelijck het voortyden is gheschiedt den Peripatetischen wijsgieren Phormion, die binnen Ephesien met cracht van wel seghen wilde uytbeelden alle de deughzaem deelen en wetenschappen/ die een uytnemende Hooftman behoeft te hebben: met welcx redenen den teghenwoordigen grooten Krijghsman Hannibal niet dede dan lacchen/ om de groote laetendunkenheyt en onverstandicheyt/ die hij in den man ver stondt te wesen. Ick hebbe dan/ siende niemand met diesen Schrijf-lust oft yver bevrucht/ sonder vergheefs na ander wachten/ van over eenighe Iaeren van deser Stoffe mijn tijdtverdrijf en wandelen ghemaeckt/ en desen Schilder-consten grondt te stellen in Vlaems Rijm-ghedicht/ aenghevanghen/ dewijl de Ieught veel tijdts tot ghedicht gheneygt/ oock beter van buyten onthout/ en in ghedacht heeft. Ick hadde dit bestaende gheen recht verstandt van de fransche dicht-mate/ dan evenwel geen behaghen in onse ghemeen oude mancke wijse. Ick segghe manck/ om dat wy de reghelen niet op eenderley mate en ghebruyckten: daerom volghd' ick de langhde van d' Italiaensche Oktaven: dan op onse wijse oversleghen. Ick heb geen een-syllabighe rijmwoorden/ oft die op de leste syllabe den rijmclanck hebben/ gebruyckt/ dat zijn die de Fransche masculin noemen/ en ick op Vlaems staende rijm-woorden: maer hebbe over al ghenomen die den clanck op een nae lest hebben/ die ick vallende noeme/ ende Fransche Femenin. Hebbe oock vermijdt/ die op twee nae de lest den clanck hebben/ die ick struyckeldichten noem op d' Italische wyse/ diese heeten Druc-

vernahm, der solch trefflichen und erfreulichen Stoff zum Nutzen der kunstliebenden Jugend zur Hand genommen hätte, als mich auch ausserdem die heftige Begierde anlockt, hierin den längst entschwundenen grossen und leuchtenden Apelles, Antigonus, Xenokrates und andern unserer grossen Vorgänger zu folgen, die, wie man noch hören wird [1]), nach dem Stande ihrer Wissenschaft in Büchern alle Geheimnisse der Kunst verfasst und so schriftlich den jungen Malern vor Augen gestellt und geoffenbart haben. Irgend ein Sprachkundiger hätte dies in viel schöneren Sätzen und kunstreicher zu Wege gebracht; doch wäre zu besorgen gewesen, falls er selbst kein Maler war, dass er sich oftmals in unseren Dingen und ihren Eigenschaften verlaufen haben würde, wie es einst mit dem peripatetischen Philosophen Phormio geschah, der in Ephesus mit der Gewalt der schönen Rede alle Tugenden und Kenntnisse, die ein hevorragender Hofmann nötig hätte, dartun wollte; über dessen Reden der damalige grosse Kriegsherr Hannibal nur lachen konnte wegen der grossen Aufgeblasenheit und dem Unverständnis, die er in dem Mann als vorhanden erkannte. Ich habe dann, da ich niemanden mit dieser Schreiblust und diesem Eifer befruchtet sah, und nach vergeblichem Warten auf andere, vor einigen Jahren mich dieses Stoffes zum Zeitvertreib bedient und angefangen, diese Grundlage der Malkunst in vlämische gereimte Verse zu bringen, da die Jugend mehr zu Gedichten geneigt ist und sie auch besser auswendig und im Gedächtnis behält. Als ich hiermit begann, hatte ich kein rechtes Verständnis für französisches Versmass, aber ebensowohl auch keine Freude an unserer gewöhnlichen alten, hinkenden Weise. Ich sage hinkend, da wir für die Verse kein einheitliches Mass gebrauchten, darum folgte ich der Länge italienischer Oktaven, aber auf unsere Sprache übertragen. Ich habe keine einsilbigen Reimworte oder solche, die auf der letzten Silbe den Reim und Ton haben, gebraucht, also das, was die Franzosen männlichen und ich auf vlämisch stehenden Reim nenne. Sondern habe überall Worte genommen, die den Ton auf der vorletzten Silbe haben, die ich fallend nenne und die Franzosen weiblich. Auch habe ich Worte vermieden, die auf der drittletzten Silbe den Ton tragen, die ich nach italienischer Weise strauchelnden Reim nennes, sdruc-

Plin. XXXV, 79.

Plin. XXXIV 83; 84. Cicero de Orat. 2, 18, 75. Vasari-Frey I, 31, 30-33.

cioli. Ick hadde vermijdt in honderdt reghelen ghelijck rym te stellen/ dan met byvoeghen en anders can daer in wel overtreden zyn. Wtheemsche woorden heb ick niet heel vermydt/ om dieswille datse in onse dingen somtyts soo ghenoemt/ en anders qualijck gheseyt connen worden. 'Thadde misschien den Dicht-verstandighen beter behaeght/ dat ick dit mijn ghedicht met Fransche Voeten hadde laeten voort-treden. Dan 't hadde my swaerder /en de Ieught duysterder moghen vallen. Ick bekenne wel/ dat men Gallischer wyse/ op Alexandrijnsche mate wel wat goets soude doen: Dan daer hoeft groot opmerck/ en langen tijdt toe om vol schoon stoffe/ en vloeyende te wesen: en bevinde oock seer goet/ en wel luydende/ datmen zijn tweede syllabe altyts hardt oft langh neme/ en d' eerste cort ghelyck sulckx in onse sprake eerst in het ghebruyck is ghecomen door den grooten Dichter d'Heer Ian van Hout, Pensionaris der Stadt Leyden/ die uyt Petrarcha, Ronsard, en ander/ sulcx van in zijn jeught waer ghenomen/ en ghevolgt heeft. Nu ick van de Dicht-const beghinne verhalen/ wil ick (als oft hier voegde) heel cort mijn gevoelen/ en welmeyninghe daer van segghen/ te weten/ van de opstijghende/ en by ons in swanck comende Fransche wijse en maet/ stellende eenige voorbeelden van goede en quade reghelen. Eerst/ in de Commune van thien en elf syllaben/ desen reghel van elven/ met zijn femenijn oft vallende rijm/ acht ick goet:

Schoon jonghe Jeught, Meestersse van mijn leven.

Goet/ om dat hy binnen zijnen viersyllabigen rust-clanck begrijpt eenen volcomen sin/ en cier-woorden bij zijn stoffigh woort/ dat de Latijnen seggen Adjectivum by het Substantivum. Oock om dat 't gevolg des regels eenen volcomen sin in hem selven begrijpt/ sonder van 't navolgende te moeten ontleenen. Desen volghenden van thien syllaben/ met staenden rijm/ is niet so goet:

Een man die wel ervaren is ter Zee.

Want zijnen rust-clanck comende op wel/ moet van 't navolgende ontleenen. Nu aengaende de ses-voetige Alexandrijnen/ van twaelf en der-

cioli. Ich habe in 100 Versen gleichen Reim zu gebrauchen vermieden, was durch Zusammensetzungen und ähnliches wohl umgangen werden kann. Ausländische Worte habe ich nicht ganz vermieden, darum, weil unsere Dinge oft so benannt werden und sie anders schwerlich wiedergegeben werden können. Es hätte den Dichtkundigen vielleicht besser behagt, wenn ich mein Gedicht mit französischen Versfüssen hätte auftreten lassen, aber das wäre mir schwerer gefallen und der Jugend unverständlicher geworden. Trotzdem bekenne ich, dass man auf gallische Weise, d.h. mit Alexandrinern, wohl etwas Gutes zu Stande bringen kann; aber man braucht grosse Aufmerksamkeit und viel Zeit dazu, damit es ein vollkommen schönes und fliessendes Gedicht wird. Ich halte es auch für sehr schön und wohllautend, wenn man die zweite Silbe immer stark betont oder lang nimmt und die erste kurz, wie es in unserer Sprache erst durch den grossen Dichter Herrn van Hout [5]), Pensionär der Stadt Leyden, in Gebrauch gekommen ist, der solches von Jugend an aus Petrarca, Ronsard und andern wahrgenommen und befolgt hat.

Da ich nun von der Dichtkunst zu sprechen beginne, will ich, wie wenn es sich hier einfügte, ganz kurz meine Gefühle und Meinungen über das aufsteigende und bei uns in Gebrauch kommende französische Versmass zum Ausdruck bringen, indem ich einige Beispiele von guten und schlechten Versen gebe. Was zuerst im allgemeinen die Zehn- und Elfsilber betrifft, so halte ich diesen Elfsilber mit seinem fallenden oder weiblichen Reim für gut:

Schoon jonghe Ieught, Meestersse van mijn leven [6]).

Gut darum, weil er innerhalb seiner vier Silben bis zur Cäsur einen vollkommenen Sinn enthält und Beiwörter bei seinem Hauptwort, was die Lateiner Adjectivum bei dem Substantivum nennen. Auch darum, weil das Folgende des Verses einen vollkommenen Sinn in sich selbst begreift, ohne vom Nachfolgenden entlehnen zu müssen. Der folgende Vers von 10 Silben mit stehendem Reim ist nicht so gut:

Een man die wel ervaren is ter Zee,

da seine Cäsur auf „wel" fällt und er vom folgenden entlehnen muss. Was nun die sechsfüssigen Alexandriner von 12 und 13

thien syllaben/ die op de seste de rust-clanck hebben/ acht ick desen regel van derthienen goet.

In Gods geplanten Hof in 't lustig Oostigh Eden.
Want hy binnen rust-clanck/ en in zijn geheel/ volcomen sin begrijpt.
Desen anderen van twaelf/ gantsch quaet/ oft slecht.
Daerom ick bidd 'u, wilt noch lijdsaem wesen: want.

Om dat hy buyten zijnen rust-clanck moet ontleenen/ noch lijdt-saem wesen: Oeck/ om dat hy in zijn gheheel niet en besluyt/ noch begrijpt: En dat/ want/ moet van den navolghenden reghel ontleenen: daroem can/ want/ noch maer/ oft derghelijcke/ voor cesure oft rust-clanck/ noch rijm/ t'eynden reghel niet bestaen/ als men yet te deghe wil doen. Ten anderen/ is desen lesten regel/ uytghenomen 't woordt lijdtsaem/ niet anders als gemeenen slechten huyspraet/ daer d' Alexandrijne/ als sy met verstant niet wel gecastijdt en zijn/ om hun langte seer toe gheneghen zijn: Maer den voorigen van derthienen/ is vol schoon stoffe van woorden/ en cierwoorden en van allen huys-praet afgescheyden. Dees voorbeelden/ en weynich woorden/ acht ick ghenoech/ om mijn meeninghe bekent te maecken. Nu zynder wel eenighe dinghen meer, by sommige onsen Nederlandtsche Dichters in ghebruyck/ die my niet bevallen/ die oock niet te verantwoorden zijn: Dat sy niet achtede op 't smilten der vocalen/ brenghen een woordt/ dat met een enckel vocael eyndight/ teghen een ander/ dat met een enckel vocael begint/ en by dat men aen de syllaben der reghelen bevindt/ daer gheen versmiltinghe waer en nemen/ sonderlinghe alst hun zoo te pas komt: gelijck als men seggen soude/ de achste/ de elfste, de ander/ geacht/ en dergelijcke: dan als men segt te eer/ de eerste/ te hebben/ en sulcke meer/ die met een enckel vocael teghen een dubbel comen/ daer bevind ick noodlijck gheen smiltinghe te moeten volgen/ acht oock den toeblaes h. neffens de vocael soo crachtich als een ander vocael te wesen. Nu sagh ick noch geern een gemeen overeencomst van den geslachten/ getalen/ en dergelijcke dinghen/ gelijc by den Fransoysen/ en ander volcken wort gebruyct: Want sy segghen tot een Man Seigneur, en Signor, maer

Silben angeht, die auf der sechsten Silbe die Cäsur tragen, so halte ich diesen Vers von dreizehn Silben für gut:

In Gods geplanten Hof, in 't lustig Oostigh Eden,

weil er innerhalb seiner Cäsur wie im ganzen einen vollkommenen Sinn enthält. Diesen andern von 12 Silben dagegen für ganz schlecht:

Daerom ick bidd' u, wilt noch lijdsaem wesen: want,

darum weil er nach seiner Cäsur: „noch lijdsaem wesen, herleihen muss. Auch darum, weil er als ganzes nicht abschliesst, noch fassbar ist, und das „want (wenn) vom nachfolgenden Verse entleihen muss. Deshalb kann weder „wenn" noch „aber" oder ähnliches vor der Cäsur noch als Reim im Versende stehen, wenn man etwas tüchtig machen will. Zum andern ist dieser letzte Vers, ausgenommen das Wort lijdsaem (geduldig), nichts anderes als gewöhnliche Haussprache, wozu die Alexandriner, wenn sie nicht mit Vernunft davon gereinigt werden, ihrer Länge wegen sehr geneigt sind. Aber der vorhergehende von 13 Silben ist voll von schönen Haupt- und Nebenwörtern und weit entfernt von allem Hausgeschwätz.

Diese Beispiele und wenigen Worte halte ich für genügend, um meine Meinung kenntlich zu machen. Nun sind aber einige Dinge mehr bei einigen unserer Niederländischen Dichter im Gebrauch, die mir nicht gefallen, die auch nicht zu verantworten sind. Dass sie nämlich nicht auf die Verschleifung der Vokale achten, indem sie ein Wort, das auf einen einfachen Vokal endigt, neben ein anderes, das mit einem einfachen Vokal beginnt, stellen, sodass man an den Silben der Verse merkt, dass sie keine Verschmelzung wahrgenommen haben, es sei denn, dass es ihnen gerade passt; gleich als ob man sagen könnte: de achste, de elfste, de ander, geacht und dergl. Gebraucht man aber te eer, de eerste, te hebben und dergl. mehr, die mit einem einfachen Vokal an einen Doppelvokal stossen, so halte ich es für unnötig, eine Verschleifung folgen zu lassen; ich halte auch den Hauchlaut H neben einem Vokal für ebenso stark wie einen andern Vokal. Nun sähe ich noch gern beim Gebrauch der Geschlechter, Zahlen und dergl. eine gewöhnliche Uebereinstimmung wie bei den Franzosen und andern Völkern. Denn sie sagen zu einem Mann: Seigneur oder Signor, wir

wy segghen Heer/ en elder Heere/ Siel/ en Siele/ Eer/ en Eere/ en/ en ende/ en veranderen/ naer het ons in syllaben oft rymen te pas comt. Hier in/ en in meer/ sal traeglijck voorsien woorden: Want veel ghebreken (daer ick my niet suyver van roem) vindt' ick/ die wel verbeteringhe behoefden: Welcke ick verstandighe/ diens werck het is/ overgeve/ en bevolen laet. En keere my tot mijn Schilder-jeught/ welcke ick my hebbe onderstaen te leeren schilderen/ en niet dichten. Daerom segh ick zijnder nu bequaem/ oft begrijplijcke jonge geesten of vaten/ tot onse Schilder-const leer liefdigh oft lustigh wesende/ welcker Sielen uyt de seer hooghe hooghte afstijghende/ zijn doorghevaren ter gheluckiger tijd/ de vernuftbarighste Hemel teeckenen oft lichten/ doe sy den lichamen met een roerende leven toeghevoeght zijn gheworden/ oft die in 't ghenieten van der eerster Locht uyt soo goede gesterten hebben ghesoghen/ oft ingheslorpt een gantsche toegheneghentheydt/ in onse Schilder-const behendigh te wesen/ op Philosoophsche wijse te spreken/ die men desen mijnen willigen dienst dancklijck aennemen/ en snel-gheestigh opmercklijck achten op d'onderwijsige deelen/ die ick in desen mijnen Schilder-consten gront/ oft gantschen Schilderboeck/ hen voor ooghen stelle oft vordraghe. Ick verhope dat sy gheen cleen vordeel oft nut daer door deelachtigh sullen worden. Hier toe soud' ick hen gheern een willigh hert aenspreken/ en eenen moedt gheven. Ghelijck de voortijdtsche Roomsche Hooftmannen plochten/ die door constighe vermaningen/ aen t' spies-swicken der krijgslieden hun vrymoedicheyt levende verweckt te wesen conden mercken: Soo bespreeck ick/ datse onvertsaeghdlijck toetreden/ en aengrijpen voor eerst het besonderste deel der Consten/ te weten/ een Menschlijck beeldt te leeren stellen/ oock eyndlijck/ alle ander omstandighe deelen t' omhelsen/ oft immers als Natuere en Gheest anders niet willen toelaten/ eenigh besonder deel/ om daer in uytnemende te moghen woorden: want het niet daeghlijcx gheschiet/ dat een alleen alles vermagh leeren/ begrijpen/ oft in alles uytnemende woorden can. Sulcx bevintmen onder onse Const/ van in den ouden oft Antijcken tijdt te wesen toeghegaen/ dat d'een in d'een/ en d'ander in d'ander geschickter en beter Meester gheweest is/ gehelijck men in hun levens sal bevinden. Want Apollodorus leyde sonderlingh toe op de

sagen aber Heer und Heere, Siel und Siele, Eer und Eere, End und Ende und verändern wie es uns in den Silben und Reimen gerade passt. Hierin und in anderem soll peinlich Obacht gegeben werden. Denn viele Gebrechen, von denen ich mich auch nicht frei rühmen kann [7]), finde ich, die wohl Verbesserung bedürften, die ich aber den Fachleuten, deren Werk dies ist, übergebe und befohlen sein lasse. Und kehre zu meiner Malerjugend zurück, der ich mich unterstanden habe, das Malen zu lehren und nicht das Dichten. Darum sage ich: sind da tüchtige und geschickte junge Geister oder Körper, begierig und freudig unsere Malerei zu erlernen, deren Seelen aus der höchsten Höhe hinabsteigend zu glücklicher Zeit die am meisten vernunfterzeugenden Himmelszeichen oder-Lichter duchfuhren, als ihre Körper das rührige Leben empfingen, oder die beim Genuss der ersten Luft aus guten Sternen die feste Neigung, in unserer Malerei gewandt zu werden, philosophisch geredet, eingesogen und eingeschlürft haben, so mögen sie meinen gern geleisteten Dienst dankbar annehmen und mit schnellem Geist aufmerksam auf die unterrichtenden Teile achten, die ich in dieser meiner Grundlage der Malkunst oder im ganzen Malerbuche ihnen vor Augen stelle und vortrage. Ich hoffe, dass sie keinen kleinen Vorteil oder Nutzen daraus ziehen werden. Hierzu will ich ihnen Mut einflössen. Gleich wie ehemals die römischen Hauptleute zu tun pflegten, die am Speereschütteln der Kriegsleute den durch ernste Ermahnungen aufgeweckten Mut erkennen konnten, so schmeichle ich mir, dass sie unverzagt herantreten werden, um zuerst den wichtigsten Teil der Kunst anzugreifen, d.h. eine menschliche Figur richtig konstruiren [8]) zu lernen, endlich auch alle andern zugehörenden Teile zu erfassen, oder wenn schon immer Natur und Geist es nicht zulassen, nur einen besondern Teil, um darin vollkommen werden zu können; denn es ist nicht alltäglich, dass einer allein alles zu erlernen und zu begreifen vermag oder in allem hervorragend sein kann. So findet man, dass solches sich schon in unserer Kunst während der alten oder antiken Zeit zugetragen hat, dass nämlich einer in dem einen, der andere in dem andern Kunstzweig ein geschickterer und besserer Meister gewesen ist, wie man in ihren Lebensbeschreibungen finden wird. So legte Apollodor [9]) sich besonders auf die Schön-

schoonheyt. Zeuxis maeckte te groote hoofden: maer was goet Fruytschilder. Eumarus ghewende hem alles te doen nae't leven. Protogenes con eerst maer scheepkens schilderen. Apelles was in alles gracelijck. Parasius, goet van omtreck, Demon, vol inventien. Tymanthes, verstandigh: in zijn werck was altijts eenighen verborghen sin oft meyninghe. Pamphilus was gheleert. Nicomachus, veerdigh. Athenion, diepsinnigh. Nicophanes, net en suyver. Amulius, schoon van verwen. Pausias, fraey van kinderen/ en bloemen/ Asclepiodorus goet van mate/ oft proportie. Amphion, van ordineren, Serapio, fraey in 't groote, Pyreicus, in 't cleen, Anthiphilus, in cleen/ en groot. Dionisius con alleen Menschenbeelden schilderen. Euphranor, alles. Nicias, beesten/ besonder Honden. Nicophanes, copieren/ en was suyver in zijn werck. Mechopanes, te rouw in zijn verwen. Nealces, fraey van uytbeeldinghe. Aristides, van affecten. Clesides, nae 't leven/ oock by onthoudt: en Ludius, van Landtschap. De selve verscheydenheden salmen oock vinden by den dees-tijdtsche Italianen en Nederlanders te zijn geweest/ hier te langh te verhalen: waer by de Ieught geleert sal wesen/ om in de Const volherden/ te grijpen nae t' ghene Natuere meest aenbiedt. Ist niet de volcomenheydt in beelden en Historien/ so mach het wesen Beesten/Keuckenen/ Fruyten/ Bloemen/ Lantschappen/ Metselrijen/ Prospecktiven/ Compartimenten/ Grotissen/ Nachten/ branden/ Conterfeytselen nae t' leven/ Zeen/ en Schepen/ oft soo yet anders te schilderen. Maer boven al behoort oft behoeft yeder op t' uyterste yverigh en vyerigh te trachten/ om d'eenighe opperste heerschappije onser Consten tot hem te trecken en te vercrijghen/ waer toe men sonder eenigh ghevaer/ krijgh oft bloetvergieten/ gheraken can/ als men maer ernstigh met stadighen vlijt de milde Natuere te baet comt; ghelijck ick nu voor eerst mijn lieve Schilder-Ieught/ met een hertlijcke vroylijcke aenporrende vermaninghe ben lustigh daer om t' haren besten aen te spreken/ en met eenen haer te raden/ geensins afghescheyden/ noch vreemt te wesen van alle deught/ eere/ vriendlijckheydt/ en beleeftheydt/ dat welcke doch stadige/ trouwe/ en gemeensaem ghesellinnen der Consten/ by alle edel fraey gheesten behooren te wesen. Vaert wel.

heit, Zeuxis machte zu grosse Köpfe, war aber guter Früchtemaler. Eumaros gewöhnte sich daran, alles nach der Natur zu malen. Protogenes konnte zuerst nur Schiffe malen. Apelles war in allem anmutig. Parrhasios war gut in der Umrisszeichnung, Demon [10]) voller Erfindungen, Timanthes klug, in seinem Werk lag immer ein besonderer Sinn verborgen. Pamphilos war gelehrt, Nikomachos hatte eine leichte Hand, Athenion war ein Grübler, Nikophanes war nett und sauber. Famulus [11]) schön in Farben, Pausias schön in Kinder-und Blumenstücken. Asklepiodoros gut in der Proportion, Melanthius [11]) in der Komposition, Serapion schön in grossen Figuren, Pyreikos in kleinen Gegenständen, Antiphilos in kleinen und grossen, Dionysius konnte nur menschliche Figuren machen, Euphranor alles, Nikias Tiere, besonders Hunde, Nikophanes kopiren und war sauber in seinem Werk, Mechopanes [11]) zu rauh in seinen Farben, Nealkes [11]) hübsch in Symbolen [12]), Aristides in Affekten, Klesides [11]) im Zeichnen nach der Natui und aus dem Gedächtnis und Ludius in Landschaften. Dieselben Verschiedenheiten wird man auch bei den modernen Italienern und Niederländern finden, die aufzuzählen hier zu weit führen würde, wodurch aber die Jugend lernen könnte, in der Kunst auszuharren und danach zu greifen, wozu sie die Natur am meisten treibt. Ist es nicht die Vollkommenheit in Figuren und Historien, so mögen Tiere, Küchenstücke, Früchte, Blumen, Landschaften, architektonische Verzierungen [13]), Architekturbilder [14]), Kompartimente [15]), Grottesken, Nachtstücke, Brände, Porträts nach lebenden Personen, See und Schiffe gemalt werden. Aber vor allem muss jeder mit dem äussersten Eifer danach trachten, die völlige Herrschaft über unsere Kunst an sich zu ziehen und zu erlangen, wozu man ohne irgend welche Gefahr, Krieg oder Blutvergiessen gelangen kann, da einem bei ernsthaftem und stetigem Fleiss die milde Natur zu Hilfe kommt; und so will ich nun zuerst meine liebe Malerjugend mit einer herzlichen, fröhlichen, aufmunternden Ermahnung zu ihrem Besten ansprechen und ihr zugleich raten, nicht abgeschieden und fremd aller Tugend wie Ehre, Freundlichkeit und Liebenswürdigkeit zu sein, die doch als stetige treue Bundesgenossen der Künste bei allen edelen schönen Geistern sein müssen. Lebt wohl.

EXHORTATIE, OFT VERMANINGHE/ AEN D'AENCOMENDE SCHILDER-JEUCHT.

Dat eerste Capittel.

1) O Hebes spruyten/ Genius Scholieren/
Ghy die hier en daer/ in plaetse van schryven/
Hebt becladdert/ en vervult u Pampieren/
Met mannekens/ Schepen/ verscheyden dieren/
Dat ghy nauw ledighe plaets' en laet blyven/
Schijnend' of Natuer' u voort wilde drijven/
Een Schilder te wesen/ soo dat u Ouders
U daer toe aenvoeren op lijf/ en schouders.

D'Ouders seggen lichtelijck/ sy willen hun kinders Schilders maken/ doch t' is hun werck oft in hun macht niet.

2) By ghemeyn oordeel wort u toeghewesen
Te zijn een Schilder/ 't woort is licht te spreken/
Maer Schilder/ en Schilder/ siet/ tusschen desen
Leyt soo hooch eenen grooten Bergh gheresen/
Dat veel de reyse moeten laeten steken/
T'is hier niet te doen met Maenden oft Weken/
Maer volcomen Iaeren hier toe behoeven/
Al eer dat ghy eenich gheniet sult proeven.

Tusschen Schilder en Schilder light eenen grooten bergh.

3) Ten waer niet goet dat men u hier aen riede/
Dees Const is self van aensoetender mijnen/
Licht aen te vatten/ elcken te ghebiede/
Maer elck sie toe/ dat hem niet en geschiede
Als de simpel Mugghe/ verblijdt in 't schijnen/
Van 't blinckende keers-licht/ t' haerder ruwijnen
Dwaselijck gheneghen/ daer in te vlieghen/
Want s' ghelijcx hier veel haer selven bedrieghen.

De Schilderconst is aensoetich/ maer swaer te leeren.

4) Sijt dan gewaerschout/ want der Consten kele
Loost soetelijck nae de Serenes stemmen

EXHORTATIO ODER ERMAHNUNG FÜR DIE JUNGEN ANFÄNGER IN DER MALEREI.

Das erste Kapitel.

1. O Pfleglinge der Hebe [16]), Schüler des Genius, die ihr hie und da anstatt zu schreiben eure Papiere beschmiert und angefüllt habt mit Menschen, Schiffen und verschiedenen Tieren, dass ihr kaum freien Platz übrig liesset; es scheint, dass die Natur euch vorwärts treiben will, Maler zu werden, so dass eure Eltern euch noch mehr dazu anspornen.

Die Eltern sprechen leichthin, sie wollen aus ihren Kindern Maler machen; doch ist das weder ihr Werk, noch liegt es in ihrer Macht.

2. Durch allgemeines Urteil wird euch zuerkannt, Maler zu sein; das Wort ist leicht ausgesprochen, seht, aber zwischen Maler und Maler liegt ein so hoher Berg, dass viele die Reise bleiben lassen müssen. Es ist hier nicht mit Monaten und Wochen getan, sondern hierzu gehören ganze Jahre, bevor ihr einigen Vorteil geniessen werdet.

Zwischen Maler und Maler liegt ein hoher Berg.

3. Es wäre nicht gut, euch hierzu zu raten; denn diese Kunst ist selbst schon von verlockendem Aeussern, ist leicht zu erfassen, steht jedem zu Gebote. Aber jeder sehe zu, dass es ihm nicht ergehe, wie der einfältigen Mücke, die ergötzt vom Schein des strahlenden Kerzenlichtes eigenwillig zu ihrem Verderben hinein fliegen will, weil viele hierbei selbst sich in ganz gleicher Weise betrügen [17]).

Die Malerei ist lieblich, aber schwer zu erlernen.

4. Seid dann gewarnt vor der Stimme der Kunst, denn sie klingt süss nach Art der Sirenenstimmen, die jeden freundlich

Aenlockend'elcken bevallijck ten spele/
Maer bij haer te comen moetmen al vele
Weghen besoecken/ en waters doorschwemmen/
Noch isser soo hoogh eenen bergh te clemmen/
Ghy en comter niet over vroegh noch late/
Of ghy en hebt de Natuere te bate.

Sonder natuere can men gheen Schilder worden.

5) Want Natuere heeft op veelderley trappen/
Eenen winckel oft doorganck/ in den welcken
Sijn alle Const en Ambacht ghereetschappen/
Hier door alle Ionghe kinderen stappen/
Eer sy noch Moederlijcke borsten melcken/
En de milde Natuere gheeft hier elcken
Eenich bysonder instrument in handen/
Om zijn broot te winnen in s' Werelts landen.

Natuere gheneyghet yeder jeught meest tot yet bysonders.

6) Verscheyden zijn haer giften en Iuweelen/
Hier geeftse Ploeghen/ daer hamers/ daer bylen/
Hier Truffels/ daer Boecken/ ginder Pinceelen/
Maer d'onverstandighe Ouders verdeelen
Wel dickwils de natuerlijcke stijlen/
En so comet (eylaes) datter somwijlen
Natuerlijcke Schilders gaen achter ploeghen/
En Bouweren haer aen Pinceelen voeghen.

Ouders behooren vlytich te mercken op de gheneghentheydt der Ieught/ nae 't schrijven Platonis/ in de derde tsaemspraec van zijn Republ.

7) Doet u Natuer het Pinceel niet verwerven/
Soo mocht ghy wel in tijdts keeren te rugghe/
Latend' u ydel voornemen versterven/
Sparende tijt en cost/ om niet bederven/
U selven/ als de voor-verhaelde Mugghe/
Al te langh en smal sal u zijn de brugghe/
In 't begin uytscheyden is minder schande/
Dan datmen in 't leste valt door de Mande.

Vroech is te mercken/ of yemands een goet Schilder/ sal worden.

8) Of ghy de Natuer hebt t'uwer vriendinnen
By den aert dijns geests salmen vroech afmeten/
Want 't moet schier van in der Wieghe beginnen
Slanghen verworghen/ dat nae sal verwinnen
Nemeetsche Leeuwen/ en Monsters van Creten,
Oft ghehoofde Lernen/ seer quaet van beten,
Cacussen/ Cerberen/ wreede Centauren

zum Spiele heranlocken [18]). Aber will man zu ihr gelangen, muss man viele Wege begehen und viele Gewässer durchschwimmen, auch muss man dann noch einen sehr hohen Berg erklimmen. Doch werdet ihr weder früh noch spät hinüber kommen, eilt euch nicht die Natur zu Hilfe.

5. Denn die Natur hat auf verschiedenen Stufen einen Winkel oder Gang, in dem alle Kunst- und Handwerksgeräte liegen. Hierdurch gehen alle kleinen Kinder, bevor sie noch an der Mutterbrust saugen, und die milde Natur gibt hier jedem ein besonderes Instrument in die Hand, damit er in der Welt sein Brot verdienen kann.

Ohne die Natur kann man kein Maler werden.

6. Verschieden sind ihre Gaben und Juwelen. Hier gibt sie Pflüge, dort Hämmer, dort Beile, hier Schöpfkelle, dort Bücher und weiterhin Pinsel. Aber die unverständigen Eltern verwechseln oft die natürliche Anlage, und so kommt es, ach, dass oft Maler von Natur aus hinter dem Pflug hergehen und Bauern sich an Pinsel hängen.

Natur macht meistens jeden Jüngling zu etwas besonderem geneigt.

7. Lässt die Natur euch die Pinsel nicht erlangen, so mögt ihr wohl bei Zeiten den Rücken kehren und euer eitles Vorhaben ersterben lassen, ihr spart Zeit und Geld und werdet euch nicht selbst verderben, wie vorerwähnte Mücke. Zu lang und schmal wird euch die Brücke sein. Im Anfang ausscheiden bringt geringere Schande, als dass man sich zuletzt (als unfähig) bekennt [19]).

Die Eltern müssen fleissig Acht geben auf die Neigung der Jugend, nach dem Schreiben des Platon im dritten Gespräch seiner Republik. Platon, Staat III, 413 C ff.

8. Ob ihr die Natur zur Freundin habt, muss man an der Art eures Geistes früh abmessen können; denn mit dem Schlangenerwürgen muss schon in der Wiege begonnen werden, um dann später nemeïsche Löwen und kretische Ungeheuer oder lernäische Häupter mit grässlichen Rachen, Cacusse, Cerberusse und wilde Centauren zu überwinden und um das Haupt mit grünem Lorbeer bekränzt zu erhalten.

Früh ist zu merken, ob jemand ein guter Maler werden wird.

Om t' hooft t' hebben becranst met groene Lauren

9) Cruyden/ die wij Distel oft Netel nommen/
Van nieuws wassende vroech steken en bijten/
Oock sal hem by tijts t' hout beginnen crommen/
Dat eens haec zal worden/ dus t'eender sommen/
Onder der Graphidis Consten subditen/
Ionghers die naemals de ghemeyn limiten
Hebben t' overvlieghen/ sullen opheffen
En vroech beginnen/ ander overtreffen.

10) Doch drijft u Natuere tot sulcke weghen/
Met behendich vernuft/ daer toe bevallijck/
Hebbend'een sulck deel uyt haer hant vercregen/
Dat ghy in uwen gheest/ sin en gheneghen/
Bevoelt leven inbeeldinghen ontallijck/
Naer den prijs te schieten/ u niet en sal ick
Ontraden/ ter avontueren oft mochte
Ten eynd' eens ghelucken dat het gherochte.

11) Doch geenen arbeydt laet u verdrieten/
Die aenhoudt/ mach op verwinninghe hopen/
Nae t' besueren machmen t' soete ghenieten:
Want t' is hier eenen Papegaey te schieten/
Die van hondert nauw een can recht ghenopen/
Dus blijft de Const als eenen Ethiopen
Orientalischen Peerel op eerden/
Altijts verheven in seer grooter weerden.

Van hondert comt nauw een tot volcomenheydt.

12) Natuere geeft somtijts haer Schildergaven
Daer tijdt noch middel is te moghen leeren/
Maer noots bedwanck/ om den cost te beslaven/
Dat sulck edel gheest moet blijven begraven/
Als verborghen schat/ een jammer verseeren:
Maer als gaef en middel te samen keeren
By oeffeningh/ lust en stadigh bevlijten/
Dan baert arbeydt versoetende profijten.

13) Nu dan ghy jonghe Pictoriael sinnen/
Laet varen al onnutte kinder prachten/
Wilt ghy ten Throone deser Consten binnen/
Ghy moets'aenhanghen en stadich beminnen/

9. Kräuter, die wir Disteln oder Nesseln nennen, die immer von neuem wachsen, stechen und beissen früh. Auch soll frühzeitig das Holz sich krümmen, das einst ein Haken werden soll. Aber nun kurz, die gleichen Beispiele finden sich in der unten angesetzten Zeichenkunst [20]); Jünglinge, die später die allgemeinen Grenzen überfliegen sollen, werden sich früh erheben und beginnen, die andern zu übertreffen.

10. Doch treibt euch die Natur auf solche Wege, dass, wenn ihr bei raschem und dazu anmutigem Geist eine solche Gabe aus ihrer Hand erhalten habt, ihr in eurem Geist, Verstand und eurem Sinn zahllose lebendige Vorstellungsbilder seht, so werde ich euch nicht abraten, nach dem Preis zu schiessen und zu versuchen, ob es endlich nicht einmal glücken möge, ihn zu treffen.

11. Doch lasst euch keine Arbeit verdriessen, wer aushält, kann auf Gewinn hoffen; nach der Mühe mag man das Süsse geniessen, denn es gilt hier einen Papagei zu schiessen, der kaum von einem unter hunderten recht getroffen werden kann. So bleibt die Kunst immer wie eine ethiopische, orientalische Perle auf Erden in hohem Wert.

Unter hunderten kommt kaum einer zur Vollkommenheit.

12. Natur gibt oft ihre Malergaben dorthin, wo weder Zeit noch Mittel zum Erlernen vorhanden sind, sondern nur der Zwang der Not, den Unterhalt zu erarbeiten. Dass solch edler Geist begraben bleiben muss als verborgener Schatz, ist ein grosser Jammer. Aber wenn Mittel und Gaben mit Arbeit, Lust und stetigem Fleiss zusammen kommen, dann trägt die Arbeit süssen Profit.

13. Nun denn, ihr jungen Malergeister, lasst fahren dahin allen unnützen Kindertand. Wollt ihr hin zum Trone dieser Kunst, so müsst ihr ihr anhangen und sie stetig lieben, denn sie ist eifersüchtig, und sie auch sehr hüten [21]). Nach Federbetten

Die Kunst ist eifersüchtig,

De Const is jelours/ daerom moet men haer tegendeel vermyden.

Want sy jelours is/ en oock seer te wachten/
Op t' ghepluymde bedde moet ghy niet achten/
De slaperighe traecheydt moet ghy swichten/
Oock Bacchi cruyck en Cupidinis schichten,
14) Wilt u altijts mede jonghers verkiesen/
Die haer geeren tot neersticheydt versnellen/
Hoe schoon t' weder is in doyen oft vriesen/
En soeckt nemmermeer veel tijdt te verliesen
Met de weeldighe wittebroots ghesellen/
Quelt een weynich/ om niet eeuwich te quelen/

Tijts waerneminghe wort gheraden/ en tijdt van tijdt te nemen.

Geeft tijdt u tijt/ wilt tijdts tijdt niet verspelen/
Weyghert tijdt u tijt/ wilt tijdts tijdt ontstelen.
15) Coorenheert een Poeet/ neerstich van zeden/
Had in den mondt voor een Spreeckwoort ghemeynich/
Als hy eenighe sach/ die niet en deden
Dan hunnen tijdt overdadich besteden

Spreeckwoort van Coornhert.

Sy hebben te vel/ dat ick heb te weynich/
Nochtans wy's even veel hebben/ pleynich
Meynende tijdt/ die hey veelsins bestierich
Socht te winnen met vlijt/ altijt tijtgierich.
16) Daer zijn noch tijdt-arem wel derghelijcke/
Die elcken tijdt in drien wel wilden splijten/
Makende tijdt van ontijdt met practijcke:
Dan vintmer die altijts zijn even rijcke
Van tijdt/ hoe coever sy den tijdt verslijten/
Soo dat s' hem ongheachte daer henen smijten/

Dit is van Goltzio voormael aerdich uytghebeelt.

Met Potten/ Croesen/ Colven en Rincketten/
Wants' op zijn weerdicheyt niet veel en letten.

Hoe costelijck den tijt is.

17) Nochtans (eylaes) wat sal ons doch ten lesten
Meer als den costelijcken tijt ontbreken/
Als wij moeten ruymen dees Aerdsche nesten?
Teghenwoordich heden is noch ten besten/
Gister in eeuwicheyt voor by ghestreken
En morghen onghewis/ niemant te spreken
En weet/ of hy dien sal moghen becommen/
Summa/ den tijdt passeert alle rijckdommen.
18) Doch minder achtmen (met sanck/ Luyten/ Herpen/

dürft ihr nicht trachten, die schläfrige Trägheit müsst ihr vermeiden, wie den Krug des Bacchus und die Geschosse Cupidos. darum muss man ihre Feinde meiden.

14. Wollt doch immer Genossen erwählen, die gern zur ernsten Arbeit eilen, wie schön das Wetter auch ist, bei Tau und bei Kälte, und sucht nie viel Zeit zu verlieren mit wollüstigen verwöhnten Gesellen. Müht euch ein wenig, um euch nicht ewig zu quälen. Gibt Zeit euch Zeit, so wollt die Zeit der Zeit nicht verschwenden, verweigert die Zeit euch Zeit, so wollt Zeit der Zeit stehlen. Das Achtgeben auf die Zeit wird geraten und die Zeitersparnis.

15. Coornhert [22]), ein Poet ernst von Sitten, führte gewöhnlich ein Sprichwort im Munde, wenn er einige sah, die nichts taten als ihre Zeit verschwenden: „Sie haben von dem zu viel, wovon ich zu wenig habe, obschon wir viel von ihm haben." Er meinte einfach die Zeit, die er auf viele Art eifrig und fleissig zu gewinnen suchte, immer begierig nach ihr. Sprichwort des Coornhert.

16. Es sind da noch solche Zeitarme, die jede Zeit wohl dreimal spalten wollen und Zeit aus Unzeit mit Geschick machen. Dann findet man welche, die immer gleich reich an Zeit sind, wie sehr sie auch die Zeit verschwenden, so dass sie sie unbeachtet mit Töpfen, Krügen, Kolben und Pfannen fortwerfen, da sie nicht viel Gewicht auf ihren Wert legen. Dies ist ehemals von Goltzius gehörig dargestellt [23]).

17. Was soll uns dann, ach, schliesslich mehr als die kostbare Zeit, fehlen, wenn wir das Erdennest räumen müssen? Das gegenwärtige Heute ist noch das beste, das Gestern ist in Ewigkeit vorbeigezogen, das Morgen ist ungewiss, niemand kann davon sprechen, ob er es überhaupt erhalten wird. Summa, die Zeit übertrifft alle Reichtümer. Wie kostbar die Zeit ist.

18. Doch weniger achtet man, durch Gesang mit Lauten und

Met wandelen/ om verteeren de spijse/
Oft yet soo gheheeten/ om t' sins verscherpen/
Den tijdt te verliesen/ dan wech te werpen
Goudt oft Silver doch van leegheren prijse
Als tijdt/ en zijn occasie propijse/
Tijdt en oorsaeck/ oft tijdts gheleghenheyt voorby niet weder te becomen.
De welck/ eens wesende voor by ghevloghen
Wy nemmermeer weder crijghen en moghen.
19) Soo is dan tijdt-verlies een groote schade/
Niet te verhalen met ghelt noch met goede:
Dus Iongers/ boven Goudt houdt tijdt te rade/
Traegheyt moeder van alle quaedt/ en voester van armoede.
En verdrijft traecheyt die van allen quade
Is moeder/ en voester van armoede:
Dan brengt noch med' elc quaet zijn eygen roede
Tot rechter straffe/ jae en gheen een vreester
Wreedelijck te slaen zijn Autheur oft Meester.
20) Den Dronckaert valt in de slijckighe goten/
Alle ondeucht brengt haer straffe mede.
En moet beroyt veel onghemacx verdraghen/
Iae wat zijnder uyt dronckenschap ghesproten
Van des dronckenschaps quaet ende quade vruchten.
Al schandelijck en grouwelijck exploten?
Die nuchter-sinnich seer zijn te beclaghen/
Bysonder d'onbeterlijcke dootslaghen/
Daer Menschen handen brekende aenraken
Gods hantwerck/ dat niemant can weder maken.
21) Siet/ wat die garsten sop al can uyt rechten/
Hoe menich maket noch van Menschen Vercken/
Dat het vechten van onverstandige gepresen/ nochtans groote schande is.
Ghelijck als men leest van Ulissis knechten:
Maer wat schadelijcker dingh is het vechten:
En hoe seer ghemeyne/ tot sulcx verstercken
T' sotte Weerelts lof/ die in sulcke wercken
De corsel-coppighe noemt/ cloecke helden/
En verduldighe wonderlijck can schelden.
22) Nochtans is veel stercker (nae t' woort der wijsen)
Die zijn eygen gemoet verwint geheelijck/
Dan die ander doodet/ en meer te prijsen/
Al doet den naem Moorder elcken afgrijsen/
Den naem Dief is als schandelijcker leelijck
Om vooren te spreken/ in t' recht appeel ick/

Harfen, mit Wandeln, um die Speise zu verdauen, oder wie jetzt gesagt wird, um die Gedanken zu verschärfen, die Zeit zu verlieren, als Gold oder Silber wegzuwerfen, die doch von geringerem Wert sind als die Zeit; denn ist die günstige Gelegenheit einmal vorbeigeflogen, können wir sie nimmermehr wieder erhalten.

19. So ist denn Zeitverlust ein grosser Schade, der weder mit Geld noch mit Gut zurückzugewinnen ist. So schätzt denn, Jünglinge, über Gold die Zeit und vertreibt die Trägheit, die die Mutter von allem Uebeln ist und die Amme der Armut; denn es bringt noch jedes Uebel, seine eigene Rute zur gerechten Strafe mit, um ohne Furcht seinen Schöpfer oder Meister schrecklich zu schlagen.

Ist Zeit und Anlass oder die Gelegenheit vorbei, so sind sie nicht wieder zu erhalten.

Trägheit ist Mutter alles Bösen und Ernährerin der Armut.

20. Der Trunkenbold fällt in die schlammige Gosse und muss beschmutzt viel Ungemach ertragen. Ja, was für schändliche und grauenhafte Taten sind nicht aus Trunksucht entstanden? Die Nüchtern sind besonders wegen des unheilbaren Totschlagens sehr zu beklagen, dann wenn Menschenhände zerstörend Gottes Werk erfassen, das niemand wieder machen kann.

Alle Untugend bringt ihre Strafe mit sich.

Von den üblen Früchten der Trunksucht.

21. Seht, was die garstige Trunksucht alles ausrichtet, wie manchen macht sie zum Schwein, gleich wie man von Odysseus' Knechten liest. Aber welch schädlicheres Ding gibt es als das raufen, und wie ist das hässlich, dass das Lob der einfältigen Welt solches Unheil noch verbreitet, indem sie bei solchem Tun die Unverschämten kluge Helden nennt, und die Geduldigen wunderlich schilt.

Od. X, 239.

Dass das Kämpfen, obgleich von Unverständigen gepriesen, doch eine grosse Schande ist.

22. Doch ist der viel stärker, nach dem Wort der Weisen, der sein eigenes Gemüt völlig bezwingt, und mehr zu preisen als der, der andere tötet. Jeden schreckt der Name Mörder ab; auch schändlich und hässlich ist der Name Dieb. Um ihn in Schutz zu nehmen, appelliere ich an das Recht, kann doch ein Dieb seinen

Doch can wel den Dief t' pack wederom gheven
Maer den Moorder den dooden niet doen leven.

Dat de Schilderjeugt/ dronckenschap vermijden moet.

23) Dus de dronckenschap met haer quade vruchten
Die te langh/ en t' onnut zijn om verhalen/
O leersaem sinnen/ wilt wijselick vluchten/
Op dat der Consten verkeerde gheruchten
In den afgrondt Stigis eens mochten dalen/
Als van Schilder cranck-hoofd/ en ooc mocht falen
T' gemeyn volcx Spreeckwoort/ hoe Schilder hoe wilder/

T'spreeckwoort moest wech van hoe schilder hoe wilder.

En veerkeerde in/ hoe schilder hoe stilder.

Dwaes voornemen van eenighe Constenaeren, te willen gheruchtich zijn door een quaet leven.

24) Want schijnt of de const door eenige Luyden
Moet zijn verciert/ met dat segghen/ t' is jammer
Dat desen tijnen Gheest neffens zijn stuyden
Is eenen soo droncken/ wilden en ruyden
Corsel-cop/ en soo licht en fel vergrammer
Doch sulkx vercoelt menich Const-liefdich vlammer/
Oock dies de nooder eenighe beminders
De Const willen laten leeren haer kinders.

Valsche meeninghe/ dat de meeste Constenaeren zijn de meeste deuchnieten: want het is tegen de Natuere der Schilder-const Datse naem onweerdich zijn onder Constenaeren/ die ongheschickt van leven zijn.

25) Verschrickt u niet/ o edel Schilderjeuchden/
Dat om eenighe qua-vruchtighe rancken
Moet wesen ghehoort/ tot onser onvreuchden/
Of meeste Constenaers alderminst deuchden/
Waer van men somtijds soo eenen mach dancken/
Dieder eenen grooten hoop can bestancken/
Zijnde wederspannich d' edel Natuere
Der Schilder stilwesighe study puere.

26) Sy zijn onweerdich onder Constenaeren
Gherekent/ die alsoo brenghen verloren
Haren edelen gheest/ ghelijck oft waren
Woeste/ ongheschickte/ ruyde Barbaren.
Daer doch oyt soo sonderlingh uytvercoren
Den naem der Schilders was bij Oratoren/
Senatoren/ Philosophen/ Poeten/
Princen en Monarchen hooghe gheseten,

Schilders waren oyt liefgetal/ bij den Princen/ een Gheleerden.

27) Die met zijn constich werc/ soetelijck prangen
Can d'ooghen der Menschen/ dat uyt de wonste

Packen wiedergeben, aber der Mörder den Toten nicht wieder lebendig machen.

23. Dies ist die Trunksucht mit ihren üblen Folgen, die herzuzählen zu lange dauern und unnütz sein würde. O, lernbegierige Geister, flieht sie weislich, auf dass der Künste falscher Ruhm vom Ueberspanntsein der Maler einmal in den Abgrund des Styx versinken möchte, wie auch das Sprichwort des gemeinen Volkes „so wild wie ein Maler"[24]) zerbrochen würde und sich in „so gesittet wie ein Maler" verkehrte.

Dass die Malerjugend die Trunksucht meiden soll. Das Sprichwort muss fort „so wild wie ein Maler".

24. Es scheint, als ob die Kunst durch einige Leute geschmückt werden müsse, indem sie sagen: Es ist ein Jammer, dass dieser feine Geist neben seinen Studien so ein trunkener, wilder, roher und aufgeblasener Mensch ist, und so leicht und heftig erzürnt wird. So etwas kühlt manche kunstliebende Flamme ab; auch werden darum verschiedene Kunstfreunde ungern ihre Kinder die Kunst erlernen lassen.

Falsches Vorgehen einiger Künstler, durch üblen Lebensgang berüchtigt werden zu wollen.

25. Erschreckt nicht, edle Malerlehrlinge, darüber, dass wegen einiger übler Früchte zu unserem Leidwesen gehört werden muss, die meisten Künstler besässen sehr wenige Tugenden. Hierfür braucht man sich nur bei so einem zu bedanken, der dadurch eine grosse Menge verstänkern kann, dass er sich der edlen Natur des stillen und reinen Studiums der Maler nicht fügt.

Falsche Meinung, dass die meisten Künstler die meisten Untugenden hätten, denn es ist gegen die Natur der Malerei.

26. Die sind unwürdig unter die Künstler gerechnet zu werden, die so ihren edlen Geist verloren gehen lassen, als wären sie wüste, ungeschickte und rohe Barbaren, da doch immer der Name der Maler so besonders auserwählt bei Rednern, Senatoren, Philosophen, Poeten, Fürsten und mächtigen Monarchen war.

Dass diejenigen des Namens Künstler unwürdig sind, die ein schlechtes Leben führen. Maler waren immer geschätzt bei Fürsten u. Gelehrten.

27. Der mit seinem kunstreichen Werk die Augen der Menschen süss bestricken kann, dass aus der Wohnung der Herzens

Gleich wie der kunstreiche Maler mit seinem Werk

Ghelijck als den constigen schilder met zijn werck den mensch aenloekt te sien/ moest met de Const des eerlijcken levens/ yeders hert en vrientschap na hem trecken.

Des herten haer gemoet daer aen blijft hangen/
Die behoorde oock elcx vrientschap bevanghen
Met vroom en eerbaer zijn/ welck is een Conste
Boven alle Consten/ om goode jonste/
Ghenade en vrientschap nae herten wenschen/
Vercrijghen by Gode end' alle Menschen.

Onder Schilders most de beleeftheyt d'overhandt hebben.

28) Onder al die Schilder-const name voeren/
Behoorende sonderlingh te regieren
Die edel beleeftheyt /die self der Boeren
Herten dickwils can beweghen/ beroeren/
Met haer redelijcke soete manieren:
Summa alle gheschickte/ goedertieren
Bescheydenheyt/ most zijn begrepen/ onder
Den naem oft t' woort Schilderachtich bysonder.

Beleeftheyt vermach vele. Alle bescheydenheyt onder t' woort schilderachtich begrepen.

29) De schilders dan Schilderachtich behoorden
Neder te legghen/ slechten/ en verdrijven
Alle benijdinghe/ twist/ en discoorden/
Met sachte/ wijse/ redelijcke woorden/
En niet met vechten/ quaetspreken oft kijven/
Als op de Merckt visch-vercoopende Wijven/
Die vele malcanders fame beroofden/
En licht smijten de korven nae de hoofden.

Schilders moesten vechten noch kijven/ maer met wijsheyt alle geschillen slechten. Onverstant is moeder van onvreden.

30) Men sal oock niet volgen Wagenaers lessen
Bij wien de beleeftheyt heeft weynich stede/
En slechten haer querelen en processen
Onder malcander/ met vuysten en messen/
Want onverstandt is moeder von onvrede:
Maer den rechten aerdt der Consten brengt mede/
Dat de verstandighst' in Consten gheresen
Behoorden oock alder beleefst te wesen.

Leest hier van int leven van Pamphilus den Macedonischen schilder.

31) Nadien der Griecken en Romeynen Zele
Ginck tot Pictura soo vierich vermeeren/
Dat sy verboden met straffen bevele/
Datmen niet en soude/ dan alleen Ele
Gheboren kinderen/ t' schilderen leeren/
Soo betaemt dan noch wel/ de Const ter eeren/
Alle deucht en beleeftheyt hun beneven/

ihr Gemüt daran hängen bleibt, der muss auch eines jeden Freundschaft durch frommes und ehrbares Wesen zu fangen suchen. Denn es ist eine Kunst über alle Künste grosse Gunst, Gnade und Freundschaft nach Herzenswunsch bei Gott und den Menschen zu erlangen.

anlockt zum Sehen, muss er auch durch die Kunst des ehrlichen Lebens eines jeden Herz und Freundschaft an sich ziehen.

28. Unter allen denjenigen, die den Namen der Malerei führen, muss besonders die edle Liebenswürdigkeit regieren, die selbst mit ihren redlichen und süssen Manieren der Bauern Herzen oft bewegen und rühren kann: Summa, alle tüchtige, barmherzige Sittsamkeit muss unter dem Namen oder dem Wort „malermässig" begriffen sein.

Unter Malern muss die Liebenswürdigkeit die Oberhand haben.

Liebenswürdigkeit vermag viel.

29. Solche malermässigen Maler müssen dann jeglichen Neid, Zwist und Uneinigkeit mit ruhigen, klugen und redlichen Worten niederlegen, schlichten und vertreiben und nicht mit Raufen, übler Nachrede und Keifen wie die Fische verkaufenden Marktweiber, die sich gegenseitig vielfach des guten Rufes berauben und sich leicht die Körbe an den Kopf werfen.

Jegliche Bescheidenheit muss im Wesen eines Malers begriffen sein.

30. Man soll auch nicht den Beispielen der Fuhrleute folgen, bei denen die Liebenswürdigkeit wenig Boden gefasst hat und die ihren Streit und ihre Händel untereinander mit Fäusten und Messern schlichten. Denn Unverstand ist die Mutter des Unfriedens. Jedoch bringt es die rechte Art der Kunst mit sich, dass die Klügsten und in der Kunst am höchsten gestiegenen auch am allerliebenswürdigsten sein müssen.

Maler müssen weder raufen noch schimpfen, sondern müssen mit Weisheit alle Streitigkeiten schlichten.

Unverstand ist die Mutter des Unfriedens.

31. Nachdem der Griechen und Römer Sinn so sehr auf eine Verbreitung der Malerei ausgegangen ist, dass sie das strenge Verbot erliessen, irgend jemandem, ausser edel geborenen Kindern, das Malen zu lehren, so soll dann auch der Kunst zu Ehren daneben alle Tugend und Liebenswürdigkeit vorhanden sein, die nun dem edelen Pinsel anhaften.

Lest hierüber im Leben des Pamphilus, eines makedonischen Malers, nach.

Die nu den Edelen Pinceel aencleven.

Plutarchus segt ooc/ dat Emilius Paulus/ onder ander edel Konsten/ zijn Sonen leerde beelthouwen en schilderen.

32) Iovis Dochters/ de Gratien haer derder/
Worden gheschildert/ datter een gaet stappen/
U biedende den rugghe/ en dan werder
Twee teghen-comende ghemaeckt wat verder/
Welk bewijst/ dat wy voor een/ twee vrientschappen
Wederom ontfanghen/ om niet verslappen
In beleeftheyt/ maer te zijn altijts cloecker/
Over al daer mede te drijven woecker.

Exempel der beleeftheydt aen Apelles.

33) Dat den Schilder-prins Apelles bescheyden
En beleeft was/ en is niet te miswanen/
Connend' Alexander soo soet aenleyden/
Dat hy hem daghelijcx quam sien arbeyden:
Noch is zijn beleeftheyt weert te vermanen
Aen Protogenem by den Rhodianen,
Den Persoon en t' werck brenghend' in extime/
Ghelijck noch volgen sal/ doch niet in rijme.

Lest hier van int leven van Raphael.

34) Oock Raphael, Hooft-schilder t' zijnen tijde/
Menich goet Meester daer oock loon verdiende/
In zijn gheselschap arbeydende blijde/
Eendrachtich van sinnen/ bevrijdt van nijde/
En gheen en was den anderen t' onvriende/
Den beleefden Raphael maer aensiende/
Het scheen dat dreef uyt haren sin met crachten
Alderley onedel snoode ghedachten.

35) Hoe Schilder hoe stilder dan nu voort henen/
Niet Schilder hoe wilder/ die doncker misten
Moeten drijven uyt den ooghen verdwenen/
Wesende soo helder en claer beschenen
Van twee soo blinckende nobel Artisten:
Dus dan o jonghe Pictorialisten/
Yeder hem de deuchtsaemheyt soo ghewenne/
Dat elck den rechten Consten aerdt bekenne.

36) U zijn twee de principaelste/ met namen
Des ouden en nieuwen tijts/ tot Exempel/
Dat de Const en de beleeftheyt betamen
Altijts by den Constenaer te versamen/

32. Jupiters Töchter, die drei Gratien, werden dargestellt, dass die eine dahinschreitet und euch den Rücken zukehrt, und weiter dann sind die zwei andern euch entgegenkommend etwas weiter hinten gemacht. Das bedeutet, dass wir für eine zwei Freundschaften wiederum erhalten[26]), um nicht in der Höflichkeit nachzulassen, sondern immer klug zu sein und überall damit Wucher zu treiben.

Plutarch [25]) sagt auch, dass Emilius Paulus seinen Söhnen unter andern edlen Künsten das Bildhauen und Malen lehrte.

33. Dass der Malerfürst Apelles bescheiden und höflich war, ist wohl zu glauben, konnte er doch Alexander so sanft dazu bringen, dass er ihn täglich arbeiten sehen kam, auch ist sich seiner Gefälligkeit gegenüber dem Protogenes von Rhodos zu erinnern, dessen Person und Werk er in Ansehen brachte; wie noch folgen soll, doch nicht im Reim [4]).

Beispiele von der Höflichkeit des Apelles.
Plin. XXXV, 85.
Plin. XXXV, 88.

34. So auch Raffael, Hauptmaler seiner Zeit. Mancher gute Meister verdiente in seiner Gesellschaft fröhlich arbeitend guten Lohn, denn sie waren einträchtig in Gedanken und frei von Neid und niemand war dem andern ein Feind. Der blosse Anblick des liebenswürdigen Raffael schien mit Gewalt aus ihrem Sinn alle unedlen, schnöden Gedanken zu vertreiben.

Lest hierüber im Leben Raffaels nach.

35. Darum: „So gesittet wie ein Maler" heisst es fernerhin, nicht: „So wild wie ein Maler". Diese dunklen Nebel müssen vor den halberblindeten Augen verschwinden, da sie so hell und klar von solch zwei glänzenden edlen Künstlern beschienen werden. Darum, o junge Maler, jeder gewöhne sich so an die Tugend, dass er die rechte Art der Kunst bekennt.

36. Euch sind zwei der wichtigsten Namen der alten und neuen Zeit ein Beispiel, dass es sich gehört, dass Kunst und Höflichkeit sich immer in den Künstlern zusammen finden, sollen sie die

Fabel aus Ariost und zwar aus Orl. furioso.

Souden sy gheraken over den drempel
Van der onsterffelijcker Famen Tempel/
Of sy zijn anders in grooten dangiere
Van te verdrincken in Lethes Riviere.

Fabel uyt Ariosto/ en is genomen uyt il Furioso. Cant. 34 en 35.

37) Want indien de Poeten niet en dwalen
Een oudt Man isser/ die hem niet vermijden
Can van snellijck te loopen sonder dralen/
Wt en in het huys van de drie Fatalen/
Om de namen van alle dies'afsnijden/
En looptse schooten vol/ (wie't mach benijden)
In de coude Riviere Lethes gieten/
Op datser in sincken/ oft henen vlieten.

38) Het schijn geen Hert en mach so snel gedraven
Als desen ouden Grijs/ over en weder/
Ende langs t'water/ welck ontfanght zijn gaven/
Vlieghen al crijtende Gieren en Raven/
Met menich Voghel van verscheyden veder/
Dees uyt t'water daer sy toe dalen neder
Brenghen eenighe namen voort van allen/
Maer latense haest daer weder in vallen.

Bij desen ouden man verstaet den Tijdt.

39) Wt veel duysenden deser namen coever
Worter somtijdts weerdich ghevonden eenen/
Die niet en verdrinckt/ maer blijft aen den oever
Liggen op t'sant/ des schijnt den Man te droever/
Die uyt der Riviere wilt laten gheenen/
Maer twee witte Swanen/ teghen zijn meenen/
Daer mede henen vlieghen ende swemmen/
Tot daer eenen heuvel op is te clemmen.

Onder veel duysent eenen wort door Const gheruchtich.

Van den Tempel der Fame.

40) Op desen berg staet/ van schoonen gebouwe/
Eenen Tempel/ als van eender Godinne/
Daer uyt comt een Nimphe, oft schoon jonckvrouwe/
Dees namen afnemen van die ghetrouwe
Soet singhende Swanen/ verblijdt van sinne/
En brenght dees namen ten Tempelwaert inne/
Die in eeuwicheyt daer blijven gheschreven
Op den Pilaer/ die dat beeldt draeght verheven.

Beduydenis deser Fabel.

41) Dees Fabel beteyckent t'ghemeyne sterven/

Schwelle des Tempels der unsterblichen Fama überschreiten, oder aber sie sind in grosser Gefahr, im Lethe-Strom zu ertrinken.

37. Denn wenn die Dichter sich nicht irren, so ist da ein Greis, der es nicht unterlassen kann, rastlos und schnell aus dem Haus und in das Haus der drei Parzen zu laufen, um die Namen aller derjenigen, die sie abschneiden, haufenweise — wer wird Neid empfinden? — in den kalten Lethe-Strom zu werfen, so dass sie untersinken oder forttreiben.

Ariost, Orl. fur. c. 35. v. 10, 13.

38. Kein Hirsch kann scheinbar so schnell auf und niederlaufen wie dieser alte Greis; und längs des Gewässers, das seine Gaben empfängt, fliegen schreiende Krähen und Raben und vielerlei andere Vögel von verschiedenem Gefieder, die aus dem Wasser, auf das sie niedergehen, einige Namen nur von allen herausholen, um sie aber schnell wieder fallen zu lassen.

Unter diesem alten Mann versteht man die Zeit.

Ariost, Orl. fur. c. 35 v. 18.

Ariost, Orl. fur. c. 35, v. 13, 14.

39. Aus den vielen Tausenden dieses Namen-Ueberflusses wird oft nur einer würdig gefunden, der nicht ertrinkt und am Rande des Ufers hängen bleibt; dies scheint den Mann zu ärgern, der aus dem Fluss keinen fortlassen will; aber zwei weisse Schwäne fliegen oder schwimmen mit ihnen gegen seinen Willen dorthin, wo ein Hügel zu erklimmen ist.

Unter vielen tausenden wird nur einer durch Kunst berühmt.

Ariost, Orl. fur. c. 35. v. 14, 15.

40. Auf diesem Berg steht der schöngebaute Tempel [27]) einer Göttin; daraus kommt eine Nymphe oder eine schöne Jungfrau hervor, die mit freundlichem Sinn die Namen den treuen süss singenden Schwänen abnimmt und sie in das Tempelinnere trägt, wo sie in Ewigkeit auf dem Pfeiler geschrieben bleiben, der ihr Reliefbild trägt.

Vom Tempel des Ruhmes.

41. Diese Fabel bedeutet: Das allgemeine Sterben wird dem

Bedeutung der Fabel.

Gheleken by Lethes gheseyt vergheten/
Daer wy metter tijdt al plaetse beerven/
Want dien ouden looper wil niemant derven/
Maer Swanen / Histori-schrijvers/ Poeten/
Vroylijck tot de Nimph onsterflijckheyt weten
Te brenghen eenighe geesten bequame/
In den Tempel van die eeuwighe Fame.

42) Lof-tuyters/ aenbrengers/ strijckers der pluymen/
Hebben somtijts te verheffen vercoren
Sommighen/ om t'vet van den pot te schuymen/
Als Raven en Gieren /quaet van costuymen/
Daer sulck' in Lethes doch blijven verloren/
Te weten Menschen/ schijnende gheboren
Slechs om eten en drincken/ want s'en gheven
Gheen ander ghedachtenis van haer leven.

Dat het geen goede Const is/ gewonnen goet onnut door te brenghen.

43) De Schiltpadden cropen schier uyt hun schelpen/
Aleer dees hun out quaet voornemen misten/
Oft onmatelijcken lust souden stelpen/
T'ghewonnen goedt van de Weerelt te helpen/
Oft wat d'Ouders met sweet/ commer/ oft listen
Hadden vergadert/ te stroyen en quisten/
Tot dat sy hun huysghesin en hun selven
Een stadigh jammer en verdriet op welven.

44) Met duysenden vele dus henen varen/
Den tijdt verliesend'als onnut en snoode/
Waer van de Weerelt niet meer en heeft maren/
Dan oft syer noyt op gheweest en waren:
Want de namen ligghen al by de doode
Afgrondich versoncken/ swaer als den loode/
In Lethes onsuyver vuyl waterstroomen/
Daer van geen wetenschap en is te droomen.

Nut des vlijts ende arbeyts.

45) Constenaers/ Geleerde/ veel t'eender sommen
Princen/ Capiteynen/ door 't onderdrucken/
Der luyheyt/ zijn met arbeydt op gheclommen
Tot vermaertheyt/ en ter eeren ghecommen.
Met swaer oeffeningh en heerlijcke stucken /
T'soud'ons in de Werelt qualijck ghelucken/

erwähnten Vergessen im Lethe verglichen, in dem wir mit der Zeit alle einen Platz erben, denn dieser alte Läufer will niemanden entbehren. Aber die Schwäne, das sind die Geschichtsschreiber und Dichter, wissen einige Geister geschickt und fröhlich zu der Nymphe Unsterblichkeit in den Tempel des ewigen Ruhmes zu bringen.

Ariost, Orl. fur. c. 35. v. 22, 23.

42. Lobredner, Schmeichler und Speichellecker haben oft einige zu erheben auserkoren, um das Fett vom Topf abzuschöpfen nach hässlicher Gewohnheit, wie die Raben und Geier. Aber solche, d. h. Menschen, die nur zum Essen und Trinken geboren scheinen, bleiben doch im Lethe verloren, denn sie geben keine weiteren Erinnerungen an ihr Leben.

Ariost, Orl. fur. c. 35. v. 20, 21.

43. Die Schildkröten kriechen eher aus ihrem Gehäuse, als dass solche auf ihr schlechtes Vorhaben verzichteten oder ihre unmässige Lust stillten, das erworbene Gut oder was sonst die Eltern mit Schweiss, Kummer oder List gesammelt hatten, aus der Welt zu streuen oder zu verprassen, sodass sie sich und ihrem Hausgesinde ewigen Jammer und Verdruss aufbürden.

Dass es nichts Gutes ist, erworbenes Gut schändlich durchzubringen.

44. Mit Tausenden fahren viele so dahin, dass sie ihre Zeit unnütz und erbärmlich vergeuden; von denen hat die Welt weiter keine Kunde, als ob sie niemals darauf gewesen wären. Denn die Namen liegen bei den Toten im Abgrund versunken wie schweres Blei in Lethes schmutzigem, stinkendem Wasserstrome, über den keine sichere Kunde zu erhalten ist.

45. Künstler, Gelehrte, kurz, viele noch wie Fürsten und Hauptleute sind durch Unterdrücken der Faulheit und mit Arbeit zu Ruhm gelangt und zu Ehren gekommen. Durch schwere Arbeit erlangt man auch herrliche Dinge. Es wird uns in der Welt schwerlich etwas glücken, ohne der Arbeit tüchtige Regung, deren Früchte aber nützlich, angenehm und erfreulich sind.

Nutzen des Fleisses und der Arbeit.

Sonder des arbeydts oeffeninghe deuchdich/
Wiens vruchten zijn nuttich/ rustich en vreuchdich.

Aenporringhe tot de Schilderconst.

46) Dit hoorend'/ o Iongers/ treet als den radden
Den weg des arbeydts/ want t'eynd'is besoeten/
Schildert/ teyckent/ crabbelt/ wilt vrij becladden
Een deel Pampiers/ als die geeren veel hadden/
Steelt armen/ beenen/ lijven/ handen/ voeten
T'is hier niet verboden/ die willen/ moeten/
Wel spelen Rapiamus personnage/
Wel ghecoockte rapen is goe pottage.

Rhetorica/ een schoone bloeme/ sonder vrucht/ om de Schilderconsten jalousie ontraden.

47) De Dicht-const Rhetorica soet van treken/
Hoe lustich/ aenvallijck/ soeckt te ontvluchten/
Doch self en heb ickse noyt veel besweken/
Maer t'heeft my vry uyt den weghe ghesteken
Van de Schilder-bane/ dat is te vruchten/
T'is wel een schoon bloeme/ droeghe sy vruchten/
Soo dat sy brochte het meel in de Keucken/
Dan mochte den sin haer t'hanteren jeucken.

48) Op winckel werckende met ander knechten/
Staend'onder een Chaert/ om niet te crackeelen/
Al waert ghy den besten/ wilt met den slechten
Helpen onderhouden Winckels gherechten/
Hebt acht op Meesters pallet en Pinceelen/
Op vaghen/ bereyden/ doecken/ panneelen/
Fijn verwen wrijven/ op reyn houden passen/
Niet te veel temperen/ smalten/ noch assen.

49) Begindy de suyver borsten te suyghen
Der vernufte Maeght aendraghende wapen/
En uyt Iuppiters herssens quam/ nae tuyghen
Der Poeeten/ so wilt u geeren buyghen
Onder t'ghemeyn oordeel/ hier in verknapen
Apelles, want ghy sult dickwils yet rapen/
Soo ghy daer toe doet lijdtsamighe ooren/
Van het gheen u onbekent was te vooren.

Op den ghemeenen volcx oordeel behoeft men ook te letten.

In quaet oordeel der onverstandighe hem niet te verstooren.

50) Verstoort u oock niet in Midas Herauten/
Verkeerde oordeelen/ die qualijck sluyten/
Maer hoedt u selven vor Momus flauten/

46. Dies hörend, o Jünglinge, betretet rasch den Weg der Arbeit, denn das Ende ist süss. Malt, zeichnet, kritzelt, beschmutzt frisch einen Teil Papier, wovon ihr gewöhnlich viel habt. Stehlt Arme, Beine, Hände, Füsse, es ist hier nicht verboten; die, die wollen, müssen den Rapiamus [28]) gut spielen. Gut gekochte Rüben geben eine gute Suppe.

Aufmunterung, sich der Malerei zu widmen.

47. Die Dichtkunst Rhetorica [29]), mit süssen Zügen und so lustig und gefällig, sucht zu fliehen; ich selbst habe noch nicht von ihr abgelassen; sie hätte mich doch fast aus der Malerlaufbahn getrieben, und das ist zu fürchten. Sie ist wohl eine schöne Blume, trüge sie nur Früchte, so dass sie das Mehl in die Küche brächte, dann möchte man auch Lust haben sie auszuüben.

Rhetorica ist eine schöne Blume ohne Früchte, und weil sie eifersüchtig auf die Malerei ist, wird von ihr abgeraten.

48. Wenn ihr in der Werkstatt mit anderen Gesellen arbeitet und unter demselben Kontrakt steht, so wollt, um Streit zu vermeiden, auch wenn ihr die Besten wäret, mit den Geringen der Werkstätte Gebrauch beobachten. Habt acht auf des Meisters Palette und Pinsel, auf das Reinigen und Zubereiten von Leinwand und Holz, feine Farben zu reiben und sie rein zu halten und nicht zu viel Smalten und Asche [30]) zu mischen.

49. Beginnt ihr an den schönen Brüsten der klugen waffentragenden Jungfrau zu saugen, die nach der Poeten Zeugnis dem Gehirn des Jupiter entsprang, so beugt euch willig unter das allgemeine Urteil und folgt hierin Apelles; denn ihr müsst euch Dinge aneignen, so ihr dafür empfindsame Ohren habt, die euch vorher unbekannt waren.

Auf das Urteil des gemeinen Volkes zu achten.

Durch das schlechte Urteil der Unverständigen sich nicht verwirren zu lassen.

Plin. XXXV, 84.

50. Seid auch nicht unwillig über die verkehrten Urteile von Herolden wie Midas, die euch schwerlich hemmen können. Aber hütet euch vor Momus' [32]) Ohrenbläserei, indem ihr meint, es seien

Lionardo [31]) parte II, 65 a 75.

Al dunckt u te zijn merckelijcke fauten/
Niet lichtelijck meesters fauten yemant toonen.
In Meesters werck en willet soo niet uyten/
Want u en cander doch niet goets uytspruyten/
Dan spot oft smaet/ jae oft crijgt voor u winsten
Heymelijcken ondanck ten alderminsten.

Zijn mede jongher met beleeftheyt zijn fauten aenwijsen.
51) Doch sulcx meuchdy doen aen u mede-jonger/
Maar beleeftheyt moet ick altijt bedinghen/
T'sal hem te beter smaken/ heeft hy hongher:
Maer en wilt/ als smeecker oft dobbel tongher/
T'soete Placebo niet voor ooghen singhen/
En dan achter rugghe de kele dwinghen
Tot herde cadencen en valsche toonen/
Bij zijnd'yet prijsen/ en afwesich hoonen.

Latenduncken-heyt salmen vermyden.
52) Latenduncken heyts geest wilt van u keeren/
Die u mocht verblinden/ met licht ghenoeghen/
Iae en doen u hert in hoochmoet vermeeren/
Soo dat ghy soudt willen/ versaedt van leeren/
U voortaen rusten/ sonder verder ploeghen:
Want die t'ghenoeghen by hun hebben voeghen/
Te wonder gheluckich zijn derghelijcke/
Oock die te vreden zijn (seytmen) zijn rijcke.

53) Doch in onsen dingen moetmens hem wachten/
Soude men in Consten comen te boven/
En altijts om verder te comen trachten/
Geen ding soo slecht/ of daer is somtijts yet goets in.
Oock niet lichtelijck yemants werck verachten:
Want dickwils so slecht geen dingen verschoven/
Men vindter wel yet in weerdich te loven/
Dat eenen aerdt heeft/ aengaende de reste/
Wat salmen vel segghen/ elck doet zijn beste.

Men sal hem selven noch prijsen, noch laken.
54) Men sal oock zijn selven prijsen noch laken/
Noch s'ghelijcx het werck van zijn eygen handen/
Want t'prijsen u dwaesheyt bekent sal maken/
En 't verachten al wat eergierich smaken/
Dus strecken dees beyde weghen tot schanden/
Latent dan oordeelen goede verstanden:
Want zyn selven te loven staet seer sottich/
En zyn selven verachten is bespottich.

merkliche Fehler im Werk des Meisters; äussert euch so nicht, denn es kommt doch nichts gutes dabei heraus, nur Spott und Hohn, ja oft erhaltet ihr als Lohn zum mindesten heimlichen Undank.

Nicht leichtfertig des Meisters Fehler anzeigen.

51. Tut solches jedoch eueren Mitschülern gegenüber; aber Höflichkeit bedinge ich mir immer dabei aus; denn es wird einem besser schmecken, wenn man Hunger hat. Aber singt nie als Schmeichler oder Doppelzüngler das süsse „Placebo" [33]) vor ihren Augen, um dann hinterher die Kehle zu Kadenzen und falschen Tönen zu zwingen, d. h. bei Gegenwart zu loben und hinterm Rücken zu verhöhnen.

Seinen Mitschülern die Fehler mit Liebenswürdigkeit zu zeigen.

52. Den Geist der Aufgeblasenheit werft von euch, der euch blind machen wird durch leichtes Zufriedenstellen, ja und der euer Herz mit Hochmut füllen wird, sodass ihr übersättigt vom Lernen fortan euch ausruhen wollt, ohne weiter zu arbeiten. Denn die, die über Zufriedenheit verfügen, sollen sehr glücklich sein, da man ja sagt: Auch die Zufriedenen sind reich.

Aufgeblasenheit soll vermieden werden.

Lionardo, p. II, 65 a. 70.

53. Doch in unseren Dingen muss man sich im Zaum halten, will man in der Kunst aufwärts steigen, und man muss immer danach trachten, vorwärts zu kommen; auch soll man nicht leichtfertig jemandes Werk verachten, denn kein Ding ist so schlecht geraten, dass man darin nicht etwas lobenswertes findet, in dem nicht eine gewisse Kunst stecke, und schliesslich, was soll man noch viel sagen, jeder tut sein Bestes.

Kein Ding ist so schlecht, dass da nicht etwas gutes darin wäre.

54. Man soll sich selbt auch weder loben noch schmähen, so wenig wie seiner eigenen Hände Werk: denn eigenes Lob tut eure Torheit kund, und der Tadel riecht etwas nach Ehrgeiz. So führen denn beide Wege zur Schande; lasst doch die Verständigen urteilen. Sich selbst zu loben ist sehr albern und sich selbst verachten lächerlich.

Man soll sich selbst weder loben noch tadeln.

Lionardo II, 57. 59. 62.

55) Veel die op de Merckt pleghen te staen rasen
Om eenighe lapsalverie te venten/
Die hebben de ghewoont alsoo te blasen/
Prijsend' hun selven end' hun vijsevasen/
Verachtend' ander van hun Adherenten/
Maer al watter schuylt in Helicons tenten/
Hem dies vermijde/ sie wel toe/ en schaffe
Niet te lijden der Pierides straffe.

Niemants werck licht te verschimpen.

56) Al wat hem laeft van Caballini water/
Sie dat het hem selven niet en bederve
Met soo een beschimpich Exter ghesnater/
Jae als den roemenden ghevilden Sater,
Oft Arachnis straffe niet en verwerve/
Die haer dorft vermeten teghen Minerve
Dus indien ghy in Consten wort gheruchtich/
Wacht u van eyghen behaghen eersuchtich.

Die geschict is in de const/ sal hem op zijn gaven niet verheffen.

57) Al waerdy als Hert ter Const-bane pleynich/
En ander als Slecken tragher en sachter/
En ghy waert versekert den Prijs alleynich/
Aensiende besijden u geen oft weynich/
Dan vele swaermoedich u volghen achter/
Soo en weest van sinnen niet onbedachter
U op de gaven Gods te verhooveerden/
Als Pagen sittend' op haers Heeren Peerden.

God salmen dancken van zijn gave.

58) Op t' geen u geleent is zijt stout noch coene/
Maer danckt ootmoedich die 't u laet ontfangen
Tot uwer nootdruft dijns levens saysoene/
Want ten is maer slechs om den cost te doene/
T' zy Const oft Constenaer /t' moet al vergangen/
Hoe fraey/ hoe gheestich/ in breydels bedwangen/
Al trecket de Doot/ als geens dings bemercker/
Diep onder in zijnen donckeren kercker.

Het ghene ons van God ghegeven is/ can ons ghenomen worden.

59) Al en is de Conste niet onderdanich/
Ghelijck als Rijckdom/ den loop der Fortuynen/
En weest daerom niet te meer overwanich/
Want niet stadichs in dit Aerdtsche dal tranich/
U ghesichte nu claer/ mach doncker bruynen/

55. Viele, die auf dem Markte zu wüten pflegen, um einige Quacksalbereien zu verkaufen, haben die Gewohnheit so zu lärmen, indem sie sich und ihre Nichtigkeiten anpreisen und die Anhänger anderer verachten. Aber alles, was sich in Helikons Zelt verbirgt, muss dieses vermeiden und gebe wohl acht, dass es nicht der Pieriden [34]) Strafe erleide.

56. Alles was sich an des Pegasus Quelle erlabt, sehe zu, dass ihm ein solch schimpfliches Elstergeschnatter nicht schade wie dem sich lobenden Feldsatyr oder es nicht Arachnes Strafe, die sich mit Minerva messen durfte, erleide. Also, wenn ihr in euerer Kunst berühmt werdet, hütet euch vor ehrsüchtigem Selbstbehagen.

Niemandes Werk leichtfertig beschimpfen.

Marsyas Ov. Met. XI, 146 ff.

57. Lauft ihr schnell wie ein Hirsch in der ebenen Rennbahn der Kunst und die andern wie Schnecken träger und langsamer und seid ihr allein des Preises sicher, indem ihr keinen oder doch nur wenige euch zur Seite seht, so werdet im Sinn nicht aufgeblasen, damit ihr euch nicht auf Kosten von Gottes Gaben erhebt, so wie die Pagen, die auf ihrer Herren Pferde sitzen [35]).

Wer in der Kunst geschickt ist, soll sich wegen seines Talentes nicht überheben.

58. Auf das, was euch geliehen ist, seid weder stolz noch eingebildet, sondern dankt demütig dem, der es euch verlieh zur Fristung eures Lebens, denn es handelt sich einfach nur um den Erwerb. Es sei Kunst oder Künstler, alles muss vergehen, wie schön, wie talentvoll auch; der Tod, der jedes Ding bemerkt, zieht alles mit der Gewalt des Zügels tief nach unten in seinen dunklen Kerker.

Man soll Gott für seine Gaben danken.

59. Die Kunst ist nicht wie der Reichtum vom Laufe des Glücks abhängig, seid darum doch nicht eingebildet, denn es gibt nichts beständiges in diesem tränenreichen Erdental. Dein Antlitz jetzt hell, kann dunkel werden, ebenso ist auch dein Körper

Was uns von Gott gegeben ist, kann uns wieder genommen werden.

Oock dijn Lichaem van den plant totter cruynen
Onderworpen d'ellend/ yet mocht toevallen/
U Consten ghebruyck en waer niet met allen.

Hoochmoet afgheraden.

60) Dus rad' ick /in Consten hoe rijck bedeghen/
Vernedert/ ghemeynsaem altijts te blijven/
Niet doende nae t' sotte ghemeyne pleghen/
Wat tijdelijck slijcks hebben de ghecreghen
Nieuwelijcx met eenich handels bedrijven/
Soo is het dickwils van thienen van vijven/
Of sy haer meer gheweerdighen te vraghen
Nae schamel kennisse/ vrienden/ oft maghen.

61) Eerlijck zijn best doen is niet te versmaden/
Om niet te blijven steken in de modder/

Het vryen te jongh ontraden.

De goed'oeffeninghe der handt ghedaden
Van joncx te bevlijten oock niet t' ontraden/
Om al zijn leven niet te zijn een brodder/
Soo wilt vermijden den dertelen lodder/
Cupido vryage lust/ wiens opsetten
Veel de Jeught ter deucht den toegangh beletten.

Exempelen van Acteon en Paris.

62) De Sinnen als Honden der Jacht verstroyen/
Die haer Meesters vleys voor spijse verslinden/
Om t' sien van Diana, niet om vermoyen/
Jae t' vyer van Paris maeckt tot asschen Troyen/
Daer soo veel fraeyicheyt in was te vinden/
Das menich goet Ingien door desen blinden/
Lust-god/ jong verleyt/ blyft verteert in voncken/
Oft als kindt/ eer 't het water kent/ verdroncken.

Van lichte Schilders Houwelijck.

63) Sy oordeelen meest met Paris ten dwaesten/
t' Schilders Houwlijc is veel van sulcker moden/
Schoonheyt ghelijckt haren sin wel ten naesten/
Doch siet toe/ en willet soo niet verhaesten/
Laet den Wijn-soon Hymen by d'ander Goden/

Niet te vroech te trouwen.

Denckt ten sal soo haest niet werden verboden/
Teghen Hooft sweere wordt seer goet ghehouwen
Vroech ombijten/ en lang wachten van trouwen.

Niet te vroech can men wel trou-

64) Om weldoen canment niet te vroech aenvatten/
Noch om qualijck doen niet te langh ghetoeven/

vom Kopf bis zum Zeh dem Elend unterworfen, und sollte etwas sich ereignen, so wären eure Künste gar nicht zu gebrauchen.

Hochmut wird abgeraten.

60. So rate ich, wie hoch du auch in der Kunst gestiegen bist, bleibe immer einfach und freundschaftlich und tue nicht nach der albernen gewöhnlichen Sitte. Denn wenn jemand so zeitlichen Unrat (Geld) jüngst durch glücklichen Handel erhalten hat, so hängt es bei ihm nur von der Anzahl der Taler ab, ob er sich herablässt, noch nach armen Bekannten, Freunden und Vettern zu fragen.

Das zu frühzeitige Freien wird abgeraten.

61. Ehrlich sein Bestes tun, ist nicht zu verachten. Um nicht im Schlamm stecken zu bleiben, wird geraten, sich der eifrigen Betätigung und der Hände Arbeit von jung an zu befleissigen; um das ganze Leben lang nicht ein Pfuscher zu sein, vermeidet die wollüstige Buhlerei, Cupidos Liebeslust, deren Genuss der Jugend den Zugang zur Tugend verlegt.

Gleichnis von Aktäon und Paris.

62. Die Sinne sind wie die Jagdhunde, die ihres Herrn Fleisch als Speise verschlangen, weil er Diana geschaut hatte [36]), nicht weil er sie belästigte. Ja, die Leidenschaft des Paris legte Troja, worin so viel Schönheit zu finden war, in Asche. So wird manches Genie durch diesen blinden Liebesgott in der Jugend verleitet und durch Flammen verzehrt, oder es ertrinkt als Kind schon, noch ehe es das Wasser kennen gelernt hat.

Von der leichtfertigen Heirat der Maler.

Nicht zu früh heiraten.

63. Die Maler urteilen meistens höchst töricht wie Paris; ihre Heirat geschieht vielfach auf solche Weise, denn Schönheit steht ihrem Sinn am nächsten. Doch gebt acht und übereilt euch nicht, lasst den Bacchus-Sohn Hymen bei den andern Göttern und denkt daran, dass das so rasch nicht verboten wird. Gegen Melancholie wird frühzeitig frühstücken und recht langes Harren auf die Heirat für sehr gut gehalten.

Eine glückliche Heirat kann man nicht

64. Um eine gute zu tun, kann man nicht früh genug anfangen, doch um eine schlechte nicht lang genug zögern. Wenn sie ohne

wen: om qualyck/ niet te spade.

Alst wel gheluckt /sonder ditten oft datten/
Soo ist een dinghen boven alle schatten
Den rustelijcksten staet teghen t' bedroeven/

Een goet Houwelijcks lof.

Doch tijdt te stellen en is geen behoeven/
By Petrum Missiae bescheydt te siene/
In zijn tweede Boeck/ Capittel derthiene.

65) T' schijnt daer/ of de dochter ontrent zijn moste

Een Dochter moest thien Jaer jongher zijn, als den Geselle in den Echt.

Thien Jahren wel jongher als den Gheselle/
Soo in zijn Satiren ons oock ontloste
Den soet-vloeyenden Poeet Arioste:
Maer onsen Schilder (soo hem niet en quelle
Ghewichtigh' oorsaeck) aleer hy hem stelle/
Mocht wel ter werelt in eenighe hoecken/
Ter liefden der Const/ de Landen besoecken.

De Roomsche reyse ongeraden/ om datter veel middel is/ 't gelt onnut te verteeren/ ende niet wel om winnen.

66) Doch ick soud' u gants tot reysen verwecken/
Vreesd' ick niet of ghy mocht comen in dolen/
Want Room is de stadt/ daer voor ander plecken
Der Schilders reyse haer veel toe wil strecken/
Wesende het hooft der Picturae Scholen/
Maer de rechte plaetse/ daer quistecolen
En verlooren Sonen haer goet doorbrenghen/
T'is schromich zijn Ieucht die reyse ghehenghen.

67) Door ervaringhe men dat oock bevroedet/
Als menich van daer comt beroyt en pover/
Want een huys daermen de dolinghe voedet/
Iae een verradich nest/ daer men in broedet
Al t' quaet heden verspreyt de werelt over/
Soo noemet Petrarca en wat hy grover
Daer van noch verhaelt/ hier te lang om seggen/
Is qualijck met waerheyt te wederleggen.

68) Doch op s' lands soetheyt soude men verlieven/
Oock Italus volck van Ianus ghesproten/

Den aerdt der Italianen.

Die oyt wel veel onse Conste verhieven/
En zijn in 't ghemeyn Verraders noch Dieven/
Maer subtijl/ en vol beleeftheyts doorgoten/
Doch met open mont en handt toeghesloten:

Onderwijs voor de Schilderjeucht/

Want onder de Son en leeft schier gheen Nacy/

viel Ungemach gut gelingt, so steht sie über allen Schätzen und ist das glücklichste Mittel gegen die Trauer. Doch einen Termin festzusetzen, ist nich möglich. Bei Petrus Mexias [37]) im zweiten Buch, Kap. 13, kann es gelesen werden.

früh genug tun, eine böse nicht spät genug. Lob einer guten Heirat.

65. Es steht darin, dass das Mädchen ungefähr 10 Jahre jünger sein muss als der Mann. So äussert sich auch der süss sprechende Dichter Ariost in seinen Satiren [38]). Doch unser Maler, so ihn nicht gewichtige Gründe hindern, und bevor er sich dazu anschickt, soll doch der Kunst zuliebe erst einige Winkel der Welt besuchen.

Ein Mädchen muss in der Ehe 10 Jahre jünger sein als der Mann.

66. Doch ich möchte euch vollends zum Reisen ermutigen, würde ich nicht befürchten, ihr würdet abirren; denn Rom ist die Stadt, wohin vor andern Städten der Maler Reise geht; sie ist das Haupt der Malerschulen, aber auch der rechte Platz, wo Verschwender und verlorene Söhne ihre Habe durchbringen. Es bleibt gewagt, der Jugend die Reise zu erlauben.

Die Romreise wird nicht empfohlen, darum weil es dort viele Mittel gibt, das Geld unnütz auszugeben und nichts zu gewinnen.

67. Durch Erfahrung lernt man das kennen. Mancher kommt von dort zurück, arm und beraubt; denn es ist ein Haus, worin man alle Verirrungen gross zieht, ein Verräternest, in dem man alle Gemeinheiten ausbrütet und von wo man sie heutzutage über die Welt verstreut. So nennt es Petrarca und was er noch gröberes darüber sagt, ist zu lang, um hier angeführt zu werden, und ist wahrhaftig kaum zu widerlegen.

Petrarca, rime., canz. LII.

68. Doch in des Landes Schönheit soll man sich verlieben und in das italienische Volk, das von Janus seinen Ursprung nimmt und das immer vielfach unsere Kunst gefördert hat; denn es besteht aus keinen Verrätern und Dieben, sondern ist fein und voll Liebenswürdigkeit, doch hat es einen grossen Mund und eine verschlossene Hand. Aber es lebt ja unter der Sonne kaum eine Nation, die nicht ihre besondern Fehler und Vorzüge hat.

Die Art der Italiener.

om in 't reysen te ghebruycken.

Sy en heft haer bysonder faut en gracy.
69) Maer sult ghy reysen/ latet niet gheschieden
Sonder uwen lust/ en u Ouders wille/
Cleyn Herberghen/ quaet geselschap wilt vlieden/
En laet over u niet veel ghelts bespieden/
En u verre reyse verberght oock stille/
Zijt eerlijck en beleeft/ vry van gheschille/
Hebt altijt wel ghelt/ maer wacht u met eenen
U eyghen oolijck Landt-volck veel te leenen.
70) Leert over al kennen des Volcx manieren/
Het goede naevolghen/ en vlieden t' quade/
Reyset vroech uyt /en wilt oock vroech logieren/
En om mijden plaghen oft vuyle dieren/
De bedden en laken slaet neerstich gade:
Maer sonderlinghe onthoudt u ghestade
Van lichte Vrouwen/ want boven de zonden
Mocht ghy zijn u leven daer van gheschonden.

Door lichte Vrouwen worden veel verdorven.

71) Ghy behoefdet wel somtijts als de Valcke/
Comend' in Italy/ t' ghesicht te missen/
Voor de schoone Circe, met al haer schalcke/
Aengaende daer t' werck/ dats op natten calcke
Te maken Landtschappen by de Grotissen,
Want d'Italianen ons altijts gissen
Daer fraey in te zijn/ ende sy in beelden/
Dan ick hoop of wy haer deel oock ontstelden.

Vlijt te doen gheraden/ om d'Italianen hun Spreeckwordt te benemen.

72) Iae hoop hier in te zijn geen ydel hoper/
Sy sien self alree ghenoech d'apparency/
In doecken/ steenen/ en plaeten van coper/
Oock ghy Iongers siet toe/ grijpt moet/ al droper
Al veel door de mande/ doet diligency
Op dat wy gheraken t'onser intency/
Dat sy niet meer en segghen op haer spraken/
Vlaminghen connen geen figueren maken.

Datmen int afcomen van Italien/ander landen besoecken mach/ om met veel gewonnen gelt t' huys te comen/

73) Optreckend' u reys/ en wilt niet versloffen/
Lieber afcomende besoeckt Almangen,
Of daar meer Gelt als Const mocht zijn ghetroffen/
End' (en waren niet veel van quader stoffen

69. Aber wollt ihr reisen, so tut es mit Lust und mit euerer Eltern Wille. Kleine Herbergen und schlechte Gesellschaften meidet, lasst bei euch nicht viel Geld sehen und über eure weitere Reise haltet Schweigen, seid ehrlich und höflich, frei von jedem Streiten, habt immer Geld und hütet euch, eueren eigenen listigen Landsleuten viel zu leihen.

Anweisungen für die Maljugend zum Gebrauch bei der Reise.

70. Lernt vor allem des Volks Gewohnheiten kennen, dem Guten nachzueifern und das Schlechte zu meiden. Brecht frühzeitig auf und begebt euch früh in die Herberge, und um Unannehmlichkeiten oder eklige Tierchen zu vermeiden, untersucht genau die Betten und die Laken. Aber vor allem enthaltet euch der leichtfertigen Frauenzimmer, denn weit über alle eure Sünden werdet ihr dadurch euer ganzes Leben lang ruiniert werden.

Durch leichtfertige Frauen wird viel Unheil angerichtet.

71. Ihr müsst auch zuweilen, wenn ihr nach Italien kommt, wie die Falken die Augen für die schöne Kirke mit ihrer Schalkhaftigkeit hergeben, d.h. ihr müsst, was die Arbeit anbetrifft, auf nassem Kalk neben den Grottesken Landschaften malen. Denn die Italiener halten uns darin für gut und sich selbst im Figurenmalen; doch hoffe ich, dass wir ihnen ihr Teil noch entreissen werden.

72. Ja, ich hoffe dieses nicht umsonst zu wünschen. Sie sehen es bereits selbst schon zur Tatsache werden, auf Leinwand, Stein[39]) und Kupferplatten. Auch gebt acht, ihr Jünglinge, fasst Mut, wenn ihr auch oft nicht Wort halten könnt [19]), befleissigt euch, dass wir unseren Vorsatz erreichen, nämlich dass sie in ihrer Sprache nicht mehr sagen können: Vlamen können keine Figuren machen.

Fleiss wird empfohlen, um den Italienern ihr Sprichwort zu nehmen.

73. Auf der Heimreise haltet euch nicht auf, besucht lieber auf der Rückreise Deutschland, weil dort mehr Geld als Kunst zu finden ist und da der französische Friede [40]) von gutem Stoffe ist, auch die Provence, England, ganz Frankreich, Burgund und Spa-

Dass man auf der Rückreise von Italien auch andere Länder besuchen soll, um

dan is men welcom.

De Francsche paeysen) Provencen/ Brittangen/
Gantsch Vranckerijck/ Bourgongien/ en Spaengen/
Over al is te becomen die fijne
Indiansche geele en witte mijne.

74) Een goet deel schijven van sulcken alloyen
Mede t'huys te brenghen soude wel clincken/
Om u Ouders en vrienden te vervroyen/
Oock hem tamelijck en eerlijck op toyen
En sal u comste voor niemant doen stincken/
Men sal u wellecomen en beschincken/
Wech dan lichte schoenen niet meer men reyster/
Men wort al haest geblockt vaest aen de Vreyster.

Te Roome leert men teeckenen/ ende te Venetien schilderen.

75) Ten lesten siet toe/ niet te keeren ledich
Van t' gheen daer ghy om uyt gaet t'uwer baten/
Brengt van Roome mede teyckenen zedich/
En t'wel schilderen van de stadt Venedich,
Die ick om den tijdt besijden most laten/
Want ick heb oock ghereyst sommighe straten/
Welck ick (nu ick mijn vermaningh opschorte)
U een weynich sal verhalen in 't corte.

76) Door Pictura ben ick daer toe ghecommen/
Als dat ick met lust/ versoetsel der pijnen/
Helvetia is Switserlandt. In Helvetia ben over gheclommen/
De besneeuwde Alpes, hoogh om verschrommen/
En oock de verdrietelijck' Apeninnen,
Door wiens nevel en ontweders bruwijnen/
Hannibal den grooten Martialiste
Daer over te comen t'voornemen miste,

77) Ick quam so verr' ick sach/ en woonde binnen
De begheerde Stadt /die (soo men mach lesen)
Van twee Voesterlinghen eender Wolvinnen
Op Palatinus bergh nam cleyn beginnen/
Wiens faem in al de Weerelt is gheresen/
Verfallen bouwinghen my onderwesen/
En betuyghden met een seker belijden/
Hoe heerlijcken Roome was in voortijden

78) Somtijts hebb' ick my met d'Italianen

nien; überall ist das feine, gelbe und weisse westindische Metall erhältlich.

mit viel erworbenem Geld nach Hause zu kommen, dann wird man auch wohl empfangen.

74. Ein grosser Teil Scheiben von diesem Metalle nach Hause gebracht, wird schön klingen, auch dient es dazu, eure Eltern und Freunde zu erfreuen und sie nett und fein zu schmücken, und eure Heimkehr wird niemandem unangenehm sein; man wird euch willkommen heissen und beschenken, und mit leichten Sohlen werdet ihr nicht mehr weiterreisen, denn gar schnell ist man an eine Braut gekettet.

In Rom lernt man zeichnen und in Venedig malen.

75. Zuletzt seht zu, dass ihr nicht ohne das, was euch zu eurem Nutzen ausziehen liess, zurückkehrt. Bringt von Rom tüchtiges Zeichnen mit und von Venedig, das ich aus Zeitmangel bei Seite lassen musste, das Malen, denn auch ich bin manche Strasse gereist, die ich, indem ich meine Ermahnungen unterbreche, euch kurz aufzählen will.

Helvetia bedeutet die Schweiz.

76. Durch die Malerei bin ich dazu gekommen, dass ich mit Lust, der Versüsserin der Qual, in Helvetia über die verschneiten zum Erschrecken hohen Alpen geklettert bin, auch über den griesgrämlichen Apennin, durch dessen Nebel und Unwetter Hannibal, der grosse Feldherr, sich entschliessen musste, hinüber zu klettern.

Livius I, c. 4 ff.

77. Ich kam, so weit ich sah, und wohnte in der ersehnten Stadt, die, wie man lesen kann, durch zwei Säuglinge einer Wölfin auf dem Palatin einen kleinen Anfang nahm. Ihr Ruhm hat sich über die Lande verbreitet; verfallene Gebäude unterrichteten mich und bezeugten sehr zuverlässig, wie herrlich einst Rom gewesen war [41]).

78. Oefters habe ich mich mit den Italienern zur Ausübung der

Om de Const hanteren buyten begheven/
Daer sach ick Cicerons Dorp Tusculanen,
T'oude landt Latium, en t' langh Albanen,
Oock den bergh van Circe hoochte verheven/
Daer Ulissis knechten waren gedreven
In 't Verckens kot (nae de Poeten dichten)/
En den wegh Appia, met meer ghestichten.

79) Diversche Wateren/ weerdt te verclaren/
Hebb' ick om de Const oock ghesien met spoede/
Oock met onghewoon onghemack ghevaren
Door de Tirrhenei ghesouten baren/
Den Wijn-rijcken Tyber, turbel van vloede/
Sach ick/ end oock Padus, hooghe van moede/
Een edel gherucht hebbende ghewonnen
Door een ongheluckich voerman der Sonnen.

80) Den onstadighen Arnus, somtijts drooghe/
Somtijts overvloeyend' ick oock aenschoude/
Maer Hannibal heeft het ghecost zijn ooghe/
Schijnend' een wraeck/ om dat hy met oorlooge
Haer Hetrussche Landen alsoo benoude/
T'water Trebbia sach ick/ daer oock roude
Sempronium zijnen hoochmoedt te spade/
Der Romeynen heyrcracht tot groote schade.

81) Noch heb ick bevaren twee schoon Rivieren/
Daer d'ander niet by en dienen gheleken/
Want sy als voornaemst' Europa vercieren/
Eerst Danubius, in anderen quartieren
Ister ghenaemt/ die (soo eenighe spreken)
In Mare majus soo herdt comt ghestreken/
Dat de soute golven haer wijcken moeten/
En latent haer veertich mijlen versoeten.

Herodot in Melpo. lib. 4 acht den Danubium de meesteRiviere van allen.

82) Rhenus de Riviere heerlijck bequame/
Ionstich toevloeyend' onse Nederlanden/
Acht ick daer nae de weerdichste van fame/
Dees Wateren en veel Steden eersame
Heb ick besocht/ om met beter verstanden
Te begrijpen de Const/ die ick voor handen

Kunst fortbegeben; dabei sah ich Ciceros Gut Tusculanum, das alte Land Latium und Alba longa, auch den Berg der Kirke [42]) sich hoch erheben, wo die Gefährten des Odysseus in den Schweinskoben getrieben wurden, nach des Dichters Schreiben, und die Via Appia mit vielen Gebäuden.

Od. X, 241.

79. Verschiedene nennenswerte Gewässer habe ich der Kunst zuliebe schnell besucht, auch mit ungewohnten Mühen die salzigen Wellen des tyrrhenischen Meeres durchfahren; den weinreichen Tiber mit seinen Wasserstrudeln sah ich wie den hochgemuten Po, der durch den unglücklichen Lenker der Sonne einen so edlen Ruhm erhielt [43]).

80. Den unsteten Arno, oft trocken, oft überströmend, sah ich auch. Aber dem Hannibal hat er ein Auge gekostet, scheinbar aus Rache, weil Hannibal das etruskische Land mit Krieg so bedrückte. Auch die Trebia sah ich, an der der wilde Sempronius [44]) sehr zum Schaden des römischen Heeres zu spät seinen Hochmut mässigte.

Livius XXII, c. 2, 10. 11.

81. Ausserdem habe ich noch zwei schöne Flüsse, von denen der eine nicht dem anderen gleicht, befahren; beide schmücken als die vornehmsten Europa. Erst die Donau, die in andern Gegenden Ister genannt wird, und die, wie einige sagen, dem schwarzen Meer so gewaltig zuströmt, dass die salzigen Wellen ihr weichen und sich 40 Meilen weit versüssen lassen müssen.

Herodot, in Melpomene, lib. 4. hält die Donau für den grössten Strom [45]).

82. Den herrlichen und schönen Rheinstrom, der günstig unseren Niederlanden zufliesst, halte ich danach als den des Ruhmes würdigsten. Diese Gewässer und viele ehrsame Städte habe ich besucht, um mit besserem Verständnis dieKunst zu verstehen, die ich mir vorgenómmen habe mit der Feder nachzubilden, so wie ich sie kenne.

Nu hebbe ghenomen/ om metter penne
Nae te beelden/ ghelijck als ickse kenne.
83) Want nadien ick dus in mijn jonge daghen
Soo menighen voetstap hebbe ghetreden/
Dooch soo veel het is/ om haer te behaghen/
Behoort sy billijck my wel te verdraghen/
Dat ick ontdeck haer natuerlijcke leden/
Iae onderscheydelijck Wetten en zeden/
Om d'aencomende leerjonstigh' Ingienen
In haer voornemen een weynich te dienen.
84) Hier in hop' ick te doen nae mijn vermogen/
Niet blindelijck/ want om vlieden erreuren/
Heb ick 't uyt diversche borsten ghesogen/
Een weynich ghevonden/ en veel ghetoghen
Soo wel uyt oud' als moderne Autheuren/
Want dit vind' ick ghemeynlijck te ghebeuren/
Dat ook selve wel treffelijcke Schrijvers
Hebben moeten visschen in ander Vijvers.

Eynde der vermaninghe.

83. Denn nachdem ich so in meinen jungen Tagen so manchen Schritt getan, und da es sonst noch viel ist, um ihr zu gefallen, so gehört es sich billig, dass sie mir es überträgt ihre natürlichen Teile, verschiedenen Gesetze und Eigentümlichkeiten den herantretenden lernlustigen Talenten zu enthüllen, um ihnen in ihrem Vorhaben etwas zu helfen.

84. Dies hoffe ich nach meinem Vermögen zu erfüllen, nicht blindlings, denn, um die Irrtümmer zu vermeiden, habe ich an verschiedenen Brüsten gesogen, ein wenig gefunden und sowohl aus alten als modernen Autoren gezogen. Denn es hat sich nach meinen Befunde gewöhnlich ereignet, dass auch diese selben trefflichen Schreiber in Teichen anderer fischen mussten.[46])

VAN HET TEYCKENEN/ OFT TEYCKEN-CONST.

Het tweede Capittel.

Teyckenen/ den Vader van 't wel schilderen/ oft het teyckenen is het Lichaem/ en 't schilderen is den Geest van het teyckenen.

1) Den Vader van t' schilderen mach men nommen
Teyckenen/ oft de Teycken-const verheven/
Ia den rechten toegang machment ooc rommen
Oft de deur om tot veel Consten te commen/
Goudt smeden/ bouwen/ en meer/ jae de seven
Vry Consten sonder haer niet mochten leven:
Want Teycken-const omhelsend' alle dinghen/
Houdt alle Consten in matighe stringhen.

Die schilder-const/ die in de Teyckenconst bestaet is de Voedster van alle goede Consten ende wetenschappen.

2) Sy is een Voedster aller Consten goedich/
Soo Natalis Comes ons wil verhalen/
Iae oock d'edel Grammatica bevroedich/
Is door haer ghesooght en ghewassen spoedig/
Leerend' haer letters en caracten halen/
Waer door de Menschen in verscheyden talen
Malcanders meeninghe verstaen accoordich/
Seer wijt van een soo wel als teghenwoordich.

De Schrijf-const wordt ghesooght van de Teycken-const.

3) Des Teycken-consts volcomenheyt moet drijven
Wt gesont verstant/ en aen crachten raken
Moet t'verstandt door oeffeningh/ en beclijven
Door natuerlijcken gheest/ die tot verstijven
Edel vernuftich is/ en snel ontwaken/
Sulcx met goet oordeel doet Constenaer maken
Voor-beworp in zijn ghedachte van allen/
Hem met handt te bewerpen mach bevallen.

Wat het Teycke-

4) Desen Vader dan van t' Schilderen/ wercklijck
Is om verborghen meeninghe t'ontdecken

VOM ZEICHNEN ODER DER ZEICHENKUNST.

Das zweite Kapitel.

1. Den Vater der Malerei mag man das Zeichnen [47]) oder die berühmte Zeichenkunst nennen, ja auch den rechten Zugang oder die Tür, um zu vielen Künsten zu gelangen wie zum Goldschmieden, Bauen und mehr anderen noch, ja die sieben freien Künste können ohne sie nicht leben; denn die Zeichenkunst umfasst alle Dinge und hält alle Künste sanft umschlungen.

Zeichnen ist der Vater der Malerei, oder das Zeichnen ist der Körper und das Malen ist die Seele des Zeichnens.

2. Sie ist die Ernährerin aller Künste, wie uns Natalis Comes [48]) erzählt, ja auch die edle verständige Grammatik ist von ihr genährt und schnell gewachsen, indem sie ihr die Buchstaben und Charaktere holen lehrte, wodurch die Menschen einträchtig in verschiedenen Sprachen gegenseitig ihre Meinungen verstehen, ob sie nun weit entfernt oder nahe bei einander sind.

Die Malerei, die aus der Zeichenkunst besteht, ist die Ernährerin der guten Künste und Wissenschaften.

3. Der Zeichenkunst Vollkommenheit muss aus gesundem Verstand hervorgehen, und der Verstand muss durch Uebung an Kräften zunehmen und durch natürlichen Geist gedeihen, der zum Stark werden geeignet ist und zum schnellen Erwachen. So lässt er den Künstler mit gutem Urteil einen Entwurf in seinem Sinn von all dem, was dieser mit der Hand zeichnen will, machen.

Die Schreibkunst wird von der Zeichenkunst genährt.

Vasari–Frey I, S. 103, 2.
Vas.–Frey I, S. 104, 2 ff.

4. Dieser Vater der Malerei ist dann wirklich, um eine unbekannte Ansicht kund zu tun, ein Ausdruck und nachdrückliche

Was Zeichnen oder die Zei-

nen oft Teycken-const eygentlijck is.

Een uytdrucksel/ en Verclaringhe mercklijck/
Iae t'voornemens ghetuyghe/ welcken stercklijck
Bestaet in trecken/ betrecken/ omtrecken/
Van alles watter binnen de bestecken
des ghesichts ter Weerelt mach zijn begrepen/
Bysondert' Menschen beelt heerlijckst geschepen.

Het ey-ront ende cruys seer noodigh te verstaen.

5) Nu Ionghers/ om nae dees mate te jaghen/
Dats om in Teycken-const worden verstandich/
Moet ghy beginnen met groot behaghen
Aen het ey-rondt/ en t'cruys daer in gheslaghen/
Om een tronje leeren stellen ghehandich
Van alle sijde/ seer noodich: want schandich
Sietmen veel Schilders den tronjen mis stellen/
Niet lettend' op 't cruys/ te vergeefs sy quellen.

Daer hoefde wel een Boeck/ tot een begin der Schilder-jeught, om op een lichte wijse een Beelt te leeren stellen/ en soo voort tot meer volcomenheyt leydende.

6) Voorts nae handelinghe/ is niet te versmaden
Een boots leeren stellen/ vast sonder wancken/
Op eenen voet/ die t'lichaem heeft gheladen/
Ghelijck in d'Actitude wordt gheraden:
Laet op den staenden voet de heup uytswancken.
Nu grootlijcx waer een groot Meester te dancken/
Die in sned' uytgaef u/ o Ieucht/ ter jonsten/
Een A. b. boeck/ van t' begin onser Consten.

De oude Antijcke constighe Schilders hebben verscheyden Boecken by hun Const geschreven.

7) Ick valler te bloot in/ als t'onbequame/
Maer ander/ ghenoechsaem zijnd' in 't vermogen/
Vallen te weygherigh/ ick vreese blame/
En sy de moeyte/ dus o Ieught eersame/
Woort u soo vorderlijck een nut ontoghen:
In ouden tijdt/ die nu langh is vervloghen/
Was ons Const vervaet in verscheyden Boecken/
Die men om vinden vergheefs soude soecken.

8) In Boecken leeren de Ionghers ter Scholen
De seven vry Consten/ jongh Apotekers/
En Chirurgienen/ om niet te verdolen/
Zijn schriften/ en Boecken ghenoech bevolen:

In onse spraeck was voortijdts niet tot schilders onderwijs geschreven.

Doch voor u Schilder-jeught wasser niet sekers
In onze spraeck/ om u als nieuwe Bekers/
Nutte leersaem stoffe maken deelachtigh

Deutlichmachung und Zeuge des Vornehmens ist, das im Zeichnen und Umreissen alles dessen, besteht, was im Gesichtsfeld von der Welt erfasst werden kann, besonders aber der herrlichsten Schöpfung, der menschlichen Figur.

chenkunst eigentlich ist.

Vas.-Frey I. S. 105, 1 ff.

5. Nun, Jünglinge, um nach diesem Ziele, in der Zeichenkunst verständig zu werden, zu jagen, müsst ihr mit grossem Vergnügen mit dem Eirund und dem darin gezeichneten Kreuze beginnen, denn das ist nötig, um ein Gesicht geschickt von allen Seiten darstellen zu können. Denn oft sieht man die Maler ihre Gesichter falsch zeichnen; indem sie das Kreuz nicht beachten, quälen sie sich vergeblich.

Es ist sehr nötig, das Eirund und Kreuz zu kennen.

6. Fortfahrend im Studium ist es zunächst nicht zu verachten, eine Figur [49]) fest ohne Wanken auf einem Fuss, der den Körper trägt, darstellen zu können, wie noch im Kapitel von der Stellung gezeigt werden wird. Lasst also auf der Standbeinseite die Hüfte ausbiegen. Nun wäre einem grossen Meister sehr zu danken, der ein Abcbuch mit Stichen über den Beginn unserer Kunst zu eurem Vorteil, liebe Jugend, herausgebe [50]).

Es wäre wohl ein Buch über die Anfangsgründe für die Malerjugend nötig, das sie auf eine leichte Weise eine Figur zeichnen lehrt und so fort zu immer grösserer Vollkommenheit führt.

7. Ich würde dieses, als zu wenig geschickt dazu, vergebens tun; aber da sind andere genug, die das können und die wollen nicht. Ich fürchte die Schande und sie die Mühe; hierdurch, ehrenwerte Jünglinge, wird euch ein grosser Nutzen entzogen. In der alten Zeit, die nun schon lange verflossen ist, war unsere Kunst in Büchern verfasst; aber man würde sie vergeblich suchen und nicht finden [51]).

Die antiken, kunstreichen Maler haben in verschiedenen Büchern über unsere Kunst geschrieben.

8. Aus Büchern lernen die Kinder in der Schule die sieben freien Künste. Jungen Apothekern und Medizinern werden genug Bücher angeraten. Doch für euch, Malerjugend, existiert nichts bestimmtes in unserer Sprache, um euch, die neuen Becher, mit nützlichem lehrsamen Stoff anzufüllen, wovon ihr einen herrlichen Duft erhalten würdet.

In unserer Sprache war früher zum Unterricht nichts geschrieben.

Daer ghy van mocht houden den roke crachtigh

9) Daerom een goet Meester waer goet gevonden/
Voor eerst/ om goede manier aen te wennen/
Den Jongers is nut by een goedt meester hun begin aen te nemen.
En om te leeren seker vaste gronden
Int stellen/ handelen/ omtrecken/ ronden/
Dagh/ en schaduws plaetsen wel leeren kennen/
Eerst met Colen dan met Crijen oft Pennen/
Soet op den dach te trecken.
Aerdich trecken op den dagh/ datment nouwkens
Sien mach/ en daer schaduw valt harde douwkens.

10) Ghy meugt van als doen /artseren/ en wasschen/
Nae den lust ws gheests met een vierich poogen/
Te teykenen op Papier dat gront heeft/ om hooghen en diepen is seer voorderlick.
In het conterfeyten u handen rasschen/
Tot Kool' en Crijt/ op Papier graeuw als asschen/
Oft een bleeckachtich blaeuw/ om op te hoogen/
En op te diepen: doch wilt niet ghedoogen/
Hooghsel en diepsel malcander t'aencleven/
Wilt grondt tusschen beyden vry plaetse gheven.

11) Niet te veel te hoogen wilt vlijtig wachten/
Datmen hooghsel en diepsel niet sal by malcander brenghen.
Wast ghy met sapkens/ oft waterigh' inckten
Wilt op een soet verdrijven altijts trachten
Oft werckt ghy met kool' en crijt/ hebt u schachten
Mizza tinte is den grouwen grondt/ oft half verwe.
Met boomwoll' in /tot sulcx de meetse tinten
Doet weersijds vloeyen/ t'zy of ghy nae printen
Doet /oft nae rondt/ dat niet en can beweghen/
Elck doet geeren daer hy toe is geneghen.

12) Fraey printen met gronden/ en hooghsels cluchtich
Dat het goet nae printen oft handelingh is te doen/ daer diepsel en hooghsel is/ ooc na het rondt.
Hebben menigh geest zijn oogen ontsloten/
Ghelijck daer zijn die van Parmens gheruchtich/
En ander/ dus om zijn in Consten vruchtich/
Begreffijt uwen gheest met sulcke loten/
Dat het hoogen veel doet in der Teycken-const.
Of doet nae yet fraeys van plaister ghegoten/
En merckt op de daghen wel in het legghen:
Want de hooghsels vry al mede wat segghen.

13) Als ghy de handt hebt wacker sonder swaerheyt
Datmen veel na 't leven doen moet.
Nu ghemaeckt/ door oeffeninghe geduldich/
En d'ooghen aenvanghen te hebben claerheyt/
Gaet van de versieringhe totter waerheyt/

9. Darum wird die Wahl eines guten Meisters gut gefunden, zuerst um sich eine gute Manier anzugewöhnen und um so sichere feste Grundlagen zu erhalten, sowohl im Anlegen [8]) wie Ausarbeiten, umreissen, modellieren, die Lage von Licht und Schatten kennen zu lernen, erst mit Kohle, dann mit Kreide oder Feder richtig die Lichtpartie zu zeichnen [52]), sodass man (den Kontur) kaum sehen kann, während in den Schatten harte Drücker kommen [53]).

Der Jugend ist es nützlich, bei einem guten Meister ihren Anfang zu nehmen.
Lionardo II, 47. 48. 70.
Fein schattieren.
Vas.-Frey I. S. 106, 12.
Lionardo II, 70.

10. Ihr mögt dann mit feurigem Eifer je nach eurer Lust entweder schraffieren oder aquarellieren; lasst dann zum genauen kopieren mit Kohle und Kreide eure Hände eilen, und lernt auf aschgrauem und fahlblauem Papier das Höhen und Schattieren. Doch erlaubt nicht, dass Licht und Schatten aneinanderstossen, lasst für den Grund dazwischen freien Platz.

Lion. II, 219.
Das Zeichnen auf Papier mit farbigem Grund, dem Schattieren sehr dienlich.

11. Gebt acht, nicht zu stark zu höhen; malt ihr mit Saft oder wässriger Tinte, so trachtet nach einem sanften Vertreiben, oder arbeitet ihr mit Kohle und Kreide, so benützt euren Baumwollstift, sodass die Mezzatinten nach beiden Seiten verfliessen, ob ihr nun nach Stichen oder nach unbeweglicher Plastik arbeitet; jeder tut gerne das, wonach ihm der Sinn steht.

Licht und Schatten soll man nicht zusammen bringen.
Mezzatinte ist der graue Grund und bedeutet Halbfarbe.

12. Schöne Holzschnitte mit farbigem Grund und hübschen Lichtern, wie es welche vom berühmten Parmeggianino [54]) und andern gibt, haben manchem die Augen erschlossen. Um nun so in der Kunst vorwärts zu kommen, befasst euch mit solchen Erzeugnissen oder arbeitet nach schönen Gipsabgüssen [55]) und achtet wohl auf die Lichter beim Anlegen, da sie sehr wohl etwas mitzusprechen haben [56]).

Dass es gut ist nach Holzschnitten oder Arbeiten, in denen Licht und Schatten vorhanden ist, zu arbeiten, so auch nach Plastik.
Dass das Aufhöhen viel in der Zeichenkunst ausmacht.

13. Wenn ihr die Hand tüchtig von der Unbeholfenheit frei gemacht habt durch geduldiges Arbeiten und die Augen anfangen klar zu blicken, dann geht von den erfundenen Dingen zur Wahrheit über, d.h. zu der uns gewogenen Natur, aus der eine

Vas.-Frey I, 107. 12 ff.
Lion. II, 63. 82.

Vas.-Frey I, S. 107, 25–29.

Dat is/ tot het leven ons meest ghehuldich/
In het leven/ is een seker soete simpel doenlijckheyt. In welck een doenlijcke soetheyt eenvuldich
Oprecht is blijckend' in 't stilstaen en rueren/
Dat zy u Leydsterr'/ om tschip nae te stueren.
14) Dits' twit om na schieten/ den grondt om bouwen/
T'leven der Schildery leytsterre/ grontsteen/ en schietwit. Gheenen beteren Text is t' allegeren/
Schoonder/ noch vaster voorbeelt om betrouwen/
Als volcomen naeckten van Mans/ en Vrouwen/
De gheleertste Boecken om in studeren/
Zijn dit/ als een oneyndigh practiseren
Soo zijn Kinder-naeckten/ en alle dieren/
'Twaer anders onmogh'lijck om te versieren.
15) T'is wonder wat gracy men siet uytstorten
In 't leven vintment al. De Natuer in 't leven/ aen alle zijden/
Hier is al te vinden wat ons mach schorten
Van werckinge/ steldsel/ en schoon vercorten
Omtreck /en binne-werck/ om ons verblijden:
Door veel doen/ en herdoen/ met lange tyden
Datmen uyt zijn selven doen moet/ om inventie te hebben. Raecktmen ervaren als Meesters ter eeren:
Maer uyt zijn selven doen moetmen oock leeren.
16) Invency van jongs moet oock med' opwassen/
Memorie/ Moeder der Muses/ daerom gheheeten Mnemosyne/ siet Plutarchum in zijn Kindertucht. Anders wy qualijck ordineren souden/
En moesten dan omsien nae anders cassen/
Wy moeten oock op proporcy wel passen/
Als wy vergrooten/ oft vercleenen wouden/
En sonderlingh moesten wy wel onthouden/
T'ghene wy teeckenen om worden vroeder/
Want siet/ Memoria is de Muses Moeder.
Voorbeelt/ dat is/ het naeckt/ datmen voor heeft te conterfeyten/ niet te by te hebben. 17) T'is de schat-camer der wetenheyt mede/
Maer conterfeytende hebt ghy te letten/
U voorbeelt te gheven zijn rechte stede/
Want menigh Schilder daer in oyt misdede/
Niet te hoogh/ te laegh'/ ofte by te setten:
Sommighe ghebruyken ruyten en netten/
Of raemkens met draden cruyswijs gespannen/
Om uyt t' conterfeyten fauten te bannen.
Dit Velum is een 18) Dits 't Velum dat ick in mijn ordinancy

einfache, leicht ausführbare und angenehme Schöhnheit, sowohl in der Ruhe als der Bewegung spricht; das sei euer Leitstern, wonach ihr das Schiff zu steuern habt [57]).

Man soll viel nach der Natur arbeiten.

Im Leben liegt eine gewisse süsse einfache Darstellungsmöglichkeit.

14. Das ist die Scheibe nach der geschossen werden soll, der Grund zum bauen, kein besserer Text ist anzuführen; auf ein schöneres und sichereres Vorbild als auf den vollkommenen Akt von Männern und Frauen kann man sich nicht verlassen. Sie sind die gelehrtesten Studienbücher und mit ihnen muss immer gearbeitet werden wie auch mit Kinderakten und allen Tieren. Es ist sonst unmöglich zu erfinden.

Die Natur ist der Leitstern, Baugrund und die Zielscheibe der Malerei.

Vas.-Frey I. S. 109, 2 ff.

15. Es ist kaum glaublich, was für eine Grazie sich aus der Natur in das Leben und nach allen Seiten hin ergiesst. Hier ist zu finden, was zur reinen Freude an der Ausarbeitung, Stellungen, schönen Verkürzungen, Kontur und Innenzeichnung fehlt. Durch vieles Arbeiten und Wiederarbeiten gelangt man nach langer Zeit als erfahrener Meister zu Ehren. Aber aus sich selbst schöpfen muss man auch lernen.

In der Natur findet man alles vor.

Dass man aus sich selbst schöpfen muss, um Erfindungen zu haben.

16. Die Erfindung muss von Jugend auf auch mitwachsen, sonst könnten wir schwerlich komponieren oder wir müssten uns nach den Schatzkästen anderer umsehen. Wir müssen auch auf Proportion Acht geben, wenn wir vergrössern und verkleinern wollen. Besonders müssen wir das, was wir zeichnen gut im Kopf behalten, denn seht, Memoria ist die Mutter der Musen.

Vas.-Frey I, S. 109, 17.

Lionardo II, 67.

Memoria ist die Mutter der Musen und heisst Mnemosyne, vergleicht Plutarchs Pädagogik. [58])

17. Dies gehört in die Schatzkammer des Wissenswerten; wenn ihr aber malt, achtet darauf eurem Modell den richtigen Platz zu geben, denn mancher Maler begeht dabei einen Fehler; setzt es nicht zu hoch, nicht zu tief und nicht zu nah. Einige gebrauchen Rauten oder Netze oder kreuzweise mit Drähten bespannte Rahmen, um aus den Nachbildungen die Fehler zu bannen.

Lionardo II, 89. 97.

Das Modell, d. h. den Akt, den man zu malen vorhat, nicht zu nah zu setzen.

18. Das ist das Velum [59]), das ich in dieser meiner Aufstellung

Velum ist ein mit rautenbil-

raem met draden ghespannen in ruyten/ die men oock op 't papier treckt om vast te stellen/ siende zijn principael door t' Velum.

Voor by gae/ en elcken doch vry wil laten
Te ghebruycken /oock alderley substancy/
Want 't is even eens hoe men ter playsancy
Sijn werck can brenghen en ter rechter maten/
Noch comt grootlijcx te teycken-const te baten/
Wel te verstaen (met dooden te sien villen)
Waer Muschels beginnen/ oft eynden willen.

Musculen moeten verstaen zijn/ maer weynig geroert/ dan alst past.

19) Dit is wel noodigh in alder manieren/
Om zijn naeckten verstaen al t' lichaem henen:
Doch moetmen hem wachten in sulck bestieren/
Datmen al te hardt den Musen/ oft Spieren/
Niet uyt en beelde: want anders so schenen
Onse Beelden van magerheyt verdwenen/
Men moet niet versuymen door onbedachtheyt/
S'levens poeseligh'/ en gladdighe sachtheyt.

Datmen van boven zijn artseerslaghen sal halen.

20) Doeselen/ dats crijt met boom-wol verdryven
Meuchdy/ of rueselich soetkens verwercken
Sonder artseren/ of met yet te wrijven:
Wilt ghy in artseren constich beclyven/
Van dunne tot grof u slaghen wilt stercken/
Dats van boven afhalen/ met opmercken
Musculen/ oft anders wel uyt te beelden/
Als of al de Gratien daer in speelden.

Cryons hoe men se maekt.

21) Cryons maecktmen van verscheyden colueren/
Die men wrijft met Lijm die half is verdorven/
Waer mede de ghedaenten der natueren
Men nae bootsen can/ jae alle figueren

Cryons zijn nut/ om nae t' leven de verwen waer te nemen.

Verwe gheven/ tzy jeuchdich/ oft verstorven:
Hier mede can eere worden verworven/
Want is Teycken-const van Schilderen Vader/
Geen dingh malcander can ghelijcken nader.

Teyken-const is nut voor Vorsten/ Capiteynen en Soldaten/ steden en sterckten te betrecken/ leest t'eerste deel van t' leven der Schilders/ hoe Lucius Scipio

22) Summa/ Teycken-const can alderley staten
Behulpich wesen/ t'zy jonghen/ oft grijsen/
Iae Vorsten/ Capiteynen/ en Soldaten/
Soo om van der Conste gheschickt te praten/
Als om de gheleghentheden aenwijsen/
Van sterckten en plaetsen/ daerom te prijsen/

übergehe, doch jedem seinen Gebrauch freistelle, wie auch sonst noch allerlei Hilfsmittel, denn es ist alles eins, wie man zur Befriedigung sein Werk in die rechten Geleise bringen kann. Noch kommt vorzüglich der Zeichenkunst die Kenntnis zu Hilfe, wo die Muskeln beginnen und enden, indem man der Sektion von Toten zusieht.

denden Drähten bespannter Rahmen. Diese zeichnet man auch auf Papier, um sicher zeichnen zu können, indem man zugleich das Modell durch das Velum sieht. Vas.-Frey I. S. 109, 8. Riv. lib. III, fol. IV a.

19. Dies ist auf jede Weise nötig, um den nackten Körper von innen zu kennen. Doch muss man bei diesem Bestreben darauf achten, dass man die Muskeln nicht zu hart wiedergebe, sonst scheinen unsere Figuren vor Magerkeit zu vergehen [60]). Man darf nicht unachtsam die natürliche Weichheit und Glätte vernachlässigen.

Muskeln müssen verstanden sein, denn ein wenig bewegt ist alles anders. Lionardo II, 125; III, 291. 340.

20. Ihr sollt wischen, das heisst die Kreide mit Baumwolle vertreiben, oder die schummerigen Feinheiten herausarbeiten, ohne die Schraffuren gleich mit zu vertreiben. Wollt ihr im kunstvollen Schraffieren vorwärts kommen, so müsst ihr mit euren Strichlagen von dünnen zu kräftigen übergehen, und sie müssen von oben nach unten gezeichnet werden. Auch müsst ihr mit Aufmerksamkeit Muskeln und anderes so gut ausbilden, als ob die Gratien darin spielten.

Man soll seine Schraffuren in der Richtung von oben nach unten zeichnen.

21. Pastellstifte [61]) macht man von verschiedenen Farben, die man mit halbverdorbenem Leim verreibt, womit man dann die Gebilde der Natur nachbilden und allen Figuren Farbe geben kann, sei sie nun lebhaft oder matt. Hierdurch kann Ehre erworben werden, denn die Zeichenkunst ist der Vater der Malerei und keine zwei anderen Dinge können sich ähnlicher sein.

Wie man Crayons macht. Crayons sind nützlich, um die Farben nach dem Leben berücksichtigen zu können.

22. Summa, Zeichenkunst kann allen möglichen Ständen behülflich sein, alten und jungen, selbst Fürsten, Hauptleuten und Soldaten, sodass sie von der Kunst geschickt sprechen können, wenn es die Gelegenheit gibt, oder aber die Anlage von Festungen und Städten angeben können. Darum ist die edle Zeichen-

Zeichenkunst ist Fürsten, Hauptleuten und Soldaten nützlich, um Festungen und Städte zeichnen zu können. Vergleicht den

den Broeder Africani/ Charthaginio inneminge hadde afgebeelt.

Is d'edel Teycken-const/ van welcks verclaren
Willen wy voort tot de Proporcy varen,

Eynde van de Teycken-const.

kunst zu loben, zu deren besserem Verständnis wir nun zur Proportion übergehen.

ersten Teil der Malerleben, wie Lucius Scipio, der Bruder des Africanus, Carthagos Einnahme darstellte [62]).

ANALOGIE PROPORTIE, OFT MAET DER LIDTMATEN EENS MENSCHEN BEELDTS.

Het derde Capittel.

1) Proporcy, oft ghelijckmaticheyt puere/
Is (ghelijck Plutarchus verhaelt in reden)
Een schoon heerlijck cieraet in der Natuere/
Dees Proporcy in ghebouw oft figuere/
Noemt Vitruvius (als constigh van zeden)
Een seker over-een-comingh der leden/
Oft eyghenschappen als ghebouws in orden/
Als sy wel beleydt nae der Conste worden.

Een Menschen Lichaem met zijn leden vergheleken by eenen Tempel met zijn deelen.

2) Want nae zijn segghen zijn by een gheleken/
Eens Menschen Lichaem/ en Tempel bequame/
Dit accordeert wel met des Heeren spreken/
Daer hy seyde van den Tempel te breken/
En meende den Tempel zijn reyn Lichame:
De forme van eens Menschen lijf eersame
Is edel/ en van Natuere te wonder/
Ghevoeght te samen met conste bysonder.

Den mensch is thien aensichten lang/ en reyckt soo wijt als hy langh is.

3) Van daer 'thayr aen 't voorhooft begint te wassen/
Tot onder den kin/ dat wy 't aensicht nommen/
Is het thiende deel van des Lichaems massen/
In de lenghde begrepen/ oock sal passen
De lenghde des hants/ van daer sy can crommen/
Aen de aerem/ tot t'eynden uyt/ en commen
Recht op de mate des Aensichts/ te weten/
Tot 'teynde des middel vinghers gemeten.

4) Indien men de mate vanden gheheelen

ANALOGIE [63]), PROPORTION ODER DAS MASS DER GLIEDER EINER MENSCHLICHEN FIGUR.

Das dritte Kapitel.

1. Proportion oder reines Gleichmass ist, wie Plutarch [64]) in seinen Gesprächen erzählt, ein schöner herrlicher Zierrat der Natur. Eben diese Proportion in Gebäuden und Figuren nennt der kunstreiche Vitruv [65]) eine gewisse Uebereinstimmung der Glieder oder der Eigenschaften entsprechend den Ordnungen der Gebäude, so wie sie in der Kunst aufgestellt werden. Vitruv I, 2, 4.

2. In seinem Buche wird der Körper eines Menschen geschickt mit einem Tempel verglichen, dies stimmt mit dem Ausspruch des Herrn überein, da er vom Zerbrechen des Tempels sprach, aber unter Tempel seinen eigenen reinen Körper verstand. Die Form des Körpers eines guten Menschen ist edel und von der Natur mit besonderer Kunst wunderbar zusammengefügt. Vitruv III, 1, 1. 1. Cor. 3, 17. Eines Menschen Körper mit seinen Gliedern mit dem Tempel und seinen Teilen verglichen.

3. Von dort, wo das Haar an der Stirn zu wachsen beginnt bis hinunter unter das Kinn [66]), also die Strecke, die wir das Gesicht nennen, ist der zehnte Teil des Körpermasses nach der Länge verstanden, auch stimmt damit die Länge der Hand überein, von dort an gemessen, wo sie sich am Arm krümmen kann bis zu ihrem äussersten Ende, d.h. bis zum Ende des Mittelfingers. Die Länge eines Menschen beträgt zehn Gesichtslängen.

4. Wenn man jedoch die Länge des ganzen Kopfes misst von der Die Länge des Menschen

Hoofde meet/ van kop tot kin/ men sal vinden
T'achtste deel des Lichaems/ en spantmen seelen
Achter van kop tot t'eynden hals/ acht deelen
Salmen oock hebben/ en van het beginnen
Des hayrs aen 'tvoorhooft/ afdalende binnen
Op s' Menschen borst/ in het hooghste verheffen/
Een recht sestendeel salmen vinden effen.

Acht hoofden langh is den mensch.

5) Wilt ghy totter cruyn u mate verhooghen/
Een vierde deel Lichaems suldy aenschouwen/
Wilt ghy nae de mate des aenschijns pooghen/
Van 't hooft hayrs begin te meten nae d'oogen/
Boven de neuse tusschen den wijnbrouwen
Is een derden deel/ om t' aenschijn te bouwen/
De neus' is een deel/ en van de neusgaten
Tot onder den kin/ van gelijcker maten.

s' Menschen aenschijn dry neusen lang.

6) Den voet van daer de hiele begint ronden/
Tot t'eynden den tweeden teen onghelogen/
Is een seste deel des Lichaems bevonden/
Den Cubitus oock/ op dat wy 't verstonden/
Den arme van t'vouwen/ oft elleboghen/
Tot t'eynden den langsten vingher/ sal moghen
Altijt een vierde deel Lichaems bestrecken/
Dus heeft 't Lyfs ghebouw zijn seker bestrecken.

S'Menschen voet op 'tlanghst gheme-ten/ is tseste deel van zijn lenghde.

Vier Cubitus is den Mensch langh.

Den Cubitus der Antijcken /is ses palmen: elcken palm vier duymen/ en vier palmen tot eenen voet.

7) Nu de borst ghemeten van 's buyckx aenvangen
Wat boven den navel/ tot onder tegen
Den kin/ houdt in mate ghelijcke ganghen/
Stelt op den navel 't punct van eenen langhen
Passer/ daer eenich Mensch is glat gelegen
Gheheel uytgestreckt/ laet dan gaen zijn wegen,/
T'ander punct in 't rondt/ en een cirkel maken/
Iuyst suldy teen en vinghers eynden raken.

8) So dat natuerlijck den Navel van desen
Menschlijcken Lichaem 't middelpunct is blijcklijck/
En also dees ronde form' uytgelesen
In hem wort gespeurt/ so vintmen in wesen
Oock in hem een oprecht viercant gelijcklijck/
Meet van den top totten voetplanten rijcklijck/

Des menschen navel is zijn middel-punct. Den Mensch can men in ront en viercant begrijpen.

Scheitelhöhe bis zum Kinn, so wird man den achten Teil des Körpers erhalten; und spannt man eine Schnur hinten von der Scheitelhöhe hinunter bis zum Halsende, so wird man auch den achten Teil erhalten, und vom Haaransatz an der Stirn herunter bis auf die Brust, wo sie sich am höchsten wölbt, so wird man ein sechstel erhalten.

beträgt 8 Kopflängen.

5. Verlängerst du das Mass bis zur Scheitelhöhe, so wirst du den vierten Teil des Körpers erblicken. Trachtest du nach der Länge des Gesichtes, so miss vom Haaransatz bis zu den Augen oberhalb der Nase zwischen den Brauen; das ist der dritte Teil, um ein Gesicht zu konstruiren; die Nase ist gleich einem Teil und die Strecke von den Nüstern bis unter das Kinn beträgt die gleiche Länge.

Des Menschen Gesicht beträgt drei Nasenlängen.

6. Der Fuss, von dort an, wo die Ferse sich rundet, bis zum Ende des zweiten Zehes, beträgt ein Sechstel der Körperlänge. Der Cubitus, d.h. zum bessern Verständnis, die Länge des Armes vom Ellenbogen an bis zum Ende des längsten Fingers, erstreckt sich über den vierten Teil des Körpers. So besitzt des Körpers Bau seinen bestimmten Plan.

Des Menschen Fussnach der Länge gemessen ist der sechste Teil der Körperlänge.

Der Mensch ist 4 Cubitus lang. Der antike Cubitus beträgt 6 Palmen, jeder Palm 4 Daumen u. 4 Palmen ergeben einen Fuss.

7. Misst man jetzt vom Beginn des Bauches etwas oberhalb des Nabels bis unter das Kinn, so erhält man das gleiche Mass. Stellt ihr auf den Nabel eines vollkommen ausgestreckten flachliegenden Menschen die Spitze eines langen Zirkels und lasst ihr die andere Spitze einen Kreis beschreiben, so werdet ihr gerade die Finger und Zehenspitzen berühren.

8. So dass offenbar, der Nabel ganz natürlich der Mittelpunkt dieses menschlichen Körpers ist, und wie diese besondere Kreisform in ihm zu spüren ist, so findet man gleicherweise in ihm ein aufrechtes Quadrat; misst man von der Scheitelhöhe bis zur Sohle und wiederum von den Fingerspitzen der ausgestreckten Arme, so wird man gleiche Masse erhalten.

Der Nabel des Menschen ist sein Mittelpunkt. Der Mensch kann in einen Kreis und in ein Quadrat gefasst werden.

Weder van ghestreckt' aermen vingers eynden/
Tot gelijcke mate sal hem dit weynden.
9) Sulcx heeft Vitruvius my voorgeschreven/
En sie oock Plinium dit accorderen/
Hoe dat also den Mensche langh is even
Als hy reycken can /men can 't oock in 't leven
Ghenoech ondervinden met practiseren:
Nu zijnder die van't Proportioneren
Seer veel hebben by een gebracht in Boecken/
Bysonder Durerer, niet om vercloecken.

Na der Geometers mate/ minuten oft greynen zijn het vierde des dwersen vingers/ vier vingheren doen dry duymen.
Vijf minuten is een once/ een graed is twee voeten.

10) Doch van minuten/ oft deelen van duymen/
Een so veel hooftbrekens heb ick niet vooren
Schilder-jeught so wijdt den wegh in te ruymen/
Groote Meesters oft Beeltsnijders costuymen
Zijn voor de Ieught al t' onvoeghlijcke spooren/
Ick hebbe den Schilders wel seggen hooren/
Die te veel meten/ vast metende blijven/
En ten lesten niet besonders bedrijven.

Al te veel metens den Schilders onnut/ oft weynich/ dewijl hun schietwit is 't wel schilderen: dan het meten is den Beeldthouwers noodich.

11) Vitruvius een van de cloeckste Reusen
In Bouwmeesters Const/ om niet te verdolen/
Die wijst immer geenen periculeusen
Wegh: want siet/ met hoofden/ voeten/ neusen
Te meten moeste de Ieught zijn bevolen/
Van des Menschen hooft af tot zijn voetsolen
Acht hoofden/ elck hooft van vier neusen zijnde/
Ick cort en gherieflijck te meten vinde.

De maten van des lichaems lengde/ op een hangende liny midden lijfs af te meten.

12) Om recht te meten sonder eenigh quellen
Den Mensch met acht hoofden/ so salmen trachten
Zijn Beeldt op hanghende liny te stellen/
'Thooft van kop tot kin men voor een sal tellen/
Van kin tot mids tepels oock een van achten/
Van daer ten navel/ voorts tot des geslachten
Voort-teelich lidt is vier/ d'ander vier moeten
Zijn/ half dgie/ knie/ half schene/ plant der voeten.

Een vrouw en man hebben een proportie: dan den mans schouder een neuse breeder is/ en

13) Dus sal m'ooc in breedd' int meten hem richten
Van rechts naer slincks/ 'tzy gecleed' of oncleede/
's mans schouders twee hoofden breet/ twee aen-

(sichten

9. Solches hat mir Vitruv vorgeschrieben und man vergleiche auch Plinius [67]), der dies bestätigt, so dass also der Mensch so lang ist, als er reichen kann. Dieses kann man auch im gewöhnlichen Leben in der Praxis finden. Nun gibt es auch welche, die zur Proportion viel in Büchern beigetragen haben, so besonders Dürer [68]), um ihn nicht zu übergehen.

10. Doch über Minuten oder die Teile der Daumen [69]) und solche kopfzermarternde Sachen habe ich nicht vor, der Malerjugend, weiter den Weg zu ebnen. Die Gewohnheiten grosser Meister oder Bildhauer sind für die Jugend zu wenig geeignete Sporen. Ich habe die Maler sagen hören, die zu viel messen, bleiben im Messen stecken und bringen zuletzt nichts besonderes fertig.

Im geometrischen Mass Minuten der 4. Teil des Daumens. 4 Fingerkommen auf 3 Daumen. 5 Minuten sind eine Unze und ein Grad = 2 Fuss.
Lionardo II, 101.

11. Vitruv, einer der klügsten Riesen in der Architektur, weist zur Vermeidung des Fehlgehens keinen gefährlichen Weg; denn seht, mit Köpfen, Füssen und Nasen zu messen, muss der Jugend anempfohlen bleiben. Von der Scheitelhöhe bis zur Fussohle acht Kopflängen, jeder Kopf gleich vier Nasenlängen: das halte ich zum Messen für kurz und bequem.

Zu viel Messen nützt den Malern wenig oder nichts, da ihr Ziel gutes Malen ist; dagegen müssen die Bildhauer messen.
Vitruv III, 1, 2.

12. Um recht ohne Schwierigkeit den Menschen von 8 Kopflängen zu messen, stellt man die Figur senkrecht auf, der Kopf von der Scheitelhöhe bis zum Kinn zählt gleich ein achtel, vom Kinn bis zur Brustwarze wieder ein achtel, von da bis zum Nabel wieder und wieder dann zum Geschlechtsteil, das sind vier Achtel, die andern vier müssen der halbe Oberschenkel, das Knie, das halbe Schienbein und von da bis zur Fussohle sein.

Die Masse der Körperlänge soll man auf einer senkrechten Linie längs der Körpermitte abnehmen.

13. Danach soll man sich auch im Messen der Breite von rechts nach links richten, sei die Figur bekleidet oder unbekleidet. Die Männerschultern sind zwei Kopflängen breit, zwei Gesichtslängen

Frau und Mann haben gleiche Proportion. Die Schulterbreite des Man.

der Vrouwen heup oock een.

De heupen/ nu des Vrouwen lijfs gestichten
In lengten gelijcken/ maer heupen breede
Bedraecht van hooftmaten het rechte tweede
Deel/ end' hen schouders in breede gespannen/
Maer twee aensichten/ contrary den Mannen.

Vrouwen meer ronder van vlees als den mannen.

14) Doch de Vroukens moeten hardicheyt derven
In den musculen/ welcke geheel sachtich
Moeten verliesen/ oft aerdigh versterven/
Poeselich van vleesch/ met vouwkens en kerven/
Kuylkens in handen/ als Kinderachtich:
Den Kinderen worden wy nu gedachtich/
Vijf hoofden hooghe zijn sy in 't vercleenen/
Tot schamelheyt dry/ twee zijn dgye/ en beenen.

Kinderen vijf hoofden langh/ ende zijn ten dry Jaren half so lang/ als sy te worden hebben.

15) Verscheyden proportien wedervaren
Salmen in 't leven /cortschortich/ en ranckich:
Kinderen hebben (na Plinij verclaren)
T'half ghewas van hen lengte ten dry Iaren:
Nu Schilder-jeucht/ dit weynich zy u danckich/
Ick sal u voort wijsen/ hoe ghy onwanckich
Een Beeldt sult stellen/ doen wercken/ en roeren/
Om in rechter welstandt alles uytvoeren.

Beelden lang: 9. 10. jae 12 hoofden heeft men ghesien van M. Agnolo/ om gracelijckheydt in 't buyghen en wenden/ hy seyde de Passer in d'ooghe en niet in de handt most wesen.

Eynde des Proportijs.

die Hüften. Der Körperbau der Frau gleicht dem des Mannes in der Länge, die Hüftbreite beträgt aber zwei Kopflängen und die Schulterbreite nur zwei Gesichtslängen, also entgegengesetzt dem männlichen Masse.

nes ist aber um eine Nasenlänge grösser, ebenso jedoch anderseits die Hüftbreite der Frau.

14. Bei den Frauen darf keine Härte in der Wiedergabe der Muskeln sein; sie müssen sich ganz allmählich verlieren und sich richtig abtönen. Die Frauen haben weiches Fleisch mit Fältchen und Kerben, und Grübchen in den Händen wie die Kinder. Hierdurch erinnern wir uns der Kinder. Fünf Kopflängen Höhe haben sie beim heruntermessen, drei bis zur Scham, zwei für Ober-und Unterschenkel.

Frauen sind im Fleisch runder als die Männer.

Kinder sind 5 Kopflängen gross und sind mit 3 Jahren halb so gross, wie sie werden sollen.

15. Verschiedenen Proportionen begegnet man im Leben, gedrungenen und langaufgeschossenen. Kinder haben nach Plinius im Alter von 3 Jahren ihre halbe Länge. Nun Malerjugend, dies wenige sei euch nützlich. Ich werde nun weiter zeigen, wie ihr eine Figur sicher stellen, arbeiten und sich rühren lassen sollt, um alles in passender Richtigkeit auszuführen.

Figuren, mit neun, zehn ja zwölf Kopflängen kann man von Michel-Angelo sehen. Um Gratie und Umwenden zur Schau zu bringen, sagte er, müsse man den Zirkel im Auge und nicht in der Hand haben.[70])

VAN DER ACTITUDE, WELSTANDT/ ENDE WELDOEN EENS BEELDTS.

Het vierde Capittel.

Natuer is schoon om verscheyden deuchden oft gaven die sy heeft.

1) Den Hemel/ als wesende milt en jonstich/
Heeft d'edel Natuer' oock willen byvoegen/
Beneffens meer gaven met haer inwonstich
De deucht der schoonheyt/ welstandich en constich
D'ooghe ghevend'een volcomen benoegen:
Maer als wy oorspronck en middel doorploegen/
Soo vinden wy omstandighe waerommen/
Dat Naturen schoonheyt schoon is volcommen.

Schoonheyt is minder/ wanneer eenige omstandighe deelen haer ontbreken.

2) Dits oogenschijnich wel aen veel manieren
Der Natuerlijcke dingen t'onderscheyden/
Dat schoonheyt vermindert wort met oncieren/
Naer datter omstandicheden faelgieren/
Het welck ons sal tot ons propoost inleyden/
Hoe dat wy schilders/ met neerstich arbeyden/
Somtijts een Beeldt niet en connen gemaken/
Dat ons vernoecht/ niet wetende d'oorsaken.

Eenige jonge schilders maken somtijts een beelt, dat hun mishaeght/ niet wetende waer het schort/ daerom dit navolgende onderwijs.

3) Als ist oock dat ons ommetrecken teghen
Malcander wijckende ghenoech uytspringen/
Soo faelter somtijts een roerlijck beweghen
Aen d'Actitude, of 't Beelt is genegen
Tot vallen/ oft 'theeft een sonderlingen
Onwelstandigen aerdt/ om dese dinghen/
Die soo abuyselijck zijn /voorts t'ontvlieden/
Dient hier van wel onderwijs te gheschieden.

Nature leert en stelt self goede wetten.

4) Dus laet ons nu ordentelijck setten/
Onder gevoeghlijcke omstandicheden/

VON DER ACTITUDE, ANGEMESSENHEIT[71]) UND SCHÖNEN AUSFÜHRUNG EINER FIGUR.

Das vierte Kapitel.

1. Der milde und gunstreiche Himmel wollte der edlen Natur neben mehreren anderen Gaben, die ihr inne wohnen, auch die Tugend der vollendeten und richtigen Schönheit verleihen, die dem Auge ein reines Gefallen bereitet. Untersuchen wir aber Ursprung und Mittel, so finden wir verschiedene Ursachen, derentwegen die Schönheit der Natur vollkommen schön ist.

Die Natur ist schön wegen verschiedener Tugenden, und, Gaben die sie besitzt.

2. Es ist an vielen Eigenheiten der Naturdinge klar zu erkennen, dass die Schönheit vermindert wird, wenn einige besondere Teile fehlen. So soll uns das die Einleitung zu unserm Kapitel geben, dass wir Maler trotz ernster Arbeit oft keine Figur zeichnen können, die uns genügt, ohne dass wir die Ursache kennen.

Schönheit ist geringer, wenn ihr einige Besonderheiten fehlen.

3. Mögen auch unsere Konturen auseinanderlaufen und genügend ausbuchten, so fehlt doch oft einer Stellung die sanfte Bewegung, oder die Figur ist zum Fallen geneigt oder hat sonst eine sonderbare unschöne Art. Um diese Dinge, die so hässlich sind, künftig zu vermeiden, soll diese Unterweisung dienen.

Einige junge Maler machen oft eine Figur, die ihnen nicht behagt und wissen nicht woher das kommt. Hierzu dient der folgende Unterweis. (Lionardo II, 134.)

4. So lasst uns nun ordentlich bei dieser passenden Gelegenheit gewisse Regeln und feste Gesetze aufstellen, die durch viele Teile

Natur lehrt und stellt selbst gute Regeln auf.

Ghewisse regulen en vaste Wetten/
Die door veel deelen waernemich opletten
Ons de Natuer heeft vercondicht met reden/
Op dat wy onwetende niet en treden
In eenich steltsel der postueren/ buyten
Ghewisse maten/ rechten en statuyten.

Hoe men een Beeldt sal planten.

5) Om een staende Beelt te planten/ wy mogen
Een rechtliny/ als op loot ghewichte/
Van boven nederwaert brenghen ghetoghen/
Dese sal zijn als de Pese des Boghen/
Teghen 'tuytswancken des Corpus ghestichte/
En sal uyt den keel-put af dalen dichte/
Tusschen den last dragenden voets aenclauwen/
Soo moghen wy vast een staende Beelt bauwen.

Een mensch by der Colomne gheleken.

6) Want siet/ den Mensch end' een Colomne tsamen/
Worden in standt en stellinghe gheleken/
En 'thooft als het swaerste let des Lichaemen
Met 'tlijf ondersteunt zijnde/ moet betamen
Den voet voor Basis daer onder ghesteken/
En dan op welcken den last comst ghestreken/
Die draeght het hooft/ soo recht/ datmen int dalen
Een loot-streke tusschen beyden mocht halen.

7) Dees perpendiculaer linie loodich/
Oft hanghende streke/ die ick notere/
En acht ick juyste niet ghetrocken noodich/
Om in het teyckenen niet te vallen bloodich/
Maer datments' in den sin imaginere/
En vastelijcken wel considerere/
Dat den keel-put com/ als gheloodde draden/
Recht midden den voet/ die 't Lijf heeft gheladen.

Dat het hooft niet soude hangen daer het Lijf henen buygt oft hanght.

8) Want 'thooft mach wel naer den schouder oft dander
Vallen oft buygen/ maer dat past somtijde/
Doch hooft en Lijf contrarie malcander
Moeten helden oft omspreken verstander/
Is de meyninghe/ datmen neerstich myde/
Dat thooft niet en hangh op de selve zyde/
Daer henen men t'Lijf laet hanghen oft buygen/

bemerkbar uns die Natur selbst als Richtschnur verkündet, auf dass wir unwissentlich nicht auf Stellungen kommen, die ausserhalb gewisser Masse, Gesetze und Regeln liegen.

5. Um eine stehende Figur [72]) aufzurichten, ziehen wir eine gerade Linie, als wäre sie mit einem Lot versehen. Diese soll wie die Sehne eines Bogens sein, im Gegensatz zu dem Umbiegen der Körpergestalt, und soll aus der Kehlgrube herabgehen dicht an dem Knöchel des lasttragenden Fusses vorbei; so können wir eine sicherstehende Figur konstruieren.

Wie man eine Figur konstruiert.
Lionardo II, 100, 175; III, 318.

6. Denn seht, der Mensch und die Säule werden nach Stand und Stellung miteinander verglichen. So muss der Kopf als das schwerste Glied des Körpers mit dem Leib unterstützt werden und der Fuss muss als Basis schicklich darunter stehen, und derjenige, der die Last trägt, trägt auch den Kopf, und zwar so, dass eine gefällte Lotlinie beide berührt.

Ein Mensch mit der Säule verglichen.
Rivius lib. III. fol. X a [73]).
Alberti S. 124

7. Diese senkrechte Lotlinie oder diesen hängenden Strick, den ich da nenne, halte ich gezeichnet gerade nicht für nötig, damit er beim Zeichnen nicht lästig fällt, sondern nur, dass man ihn sich im Geist vergegenwärtige und genau beobachte, dass die Lotlinie aus der Kehlgrube gerade mitten vor den Fuss, der den Körper trägt, stosse.

Riv. lib. III. fol. X a.
Alberti S. 126.
Lionardo III, 295.

8. Der Kopf kann sich wohl nach der einen oder andern Schulter hinneigen, denn das passt oft gut, aber Kopf und Leib müssen sich vernünftiger Weise entgegengesetzt entsprechen, und es herrscht die Meinung, dass man es ernsthaft vermeide, den Kopf nach derselben Seite hängen zu lassen, nach der sich der Körper beugt, oder das Werk wird uns Unverstand bezeugen.

Lionardo II, 88.
Rivius lib. III. fol. X a.
Alberti S. 126
Dass der Kopf sich nicht nach derselben Seite hinneigt wie der Körper.

Of het werck sal ons onverstandt betuyghen.

9) Den ledighen voet t'samen metten beene
Mach voorwaerts uyt spelen/ om een versoeten/
Maer daer is een Natuerlijck dingh ghemeene
Noch acht te nemen/ en dat niet aleene
Aen den Mensch/ maer aen dieren met vier voeten/
Hoe 'trecht voor-been en 'tachter slincke moeten
T'samen heffen/ stappen/ en dalen neder/
En oock d'ander twee van ghelijcke weder.

Hoe een Beeldt sal roeren.

10) Sulcke roerend' acty/ loopend' oft gaende/
Sietmen den Mensche natuerlijck vertoonen/
Soo wel werckend' als in postuere staende/
In onsen dinghen dit wel gade slaende/
So in Kinders/ Mannen/ als Vrouw persoonen/
Sal onsen arbeyt welstandich becroonen/
Op een zyd' eens Beeldts wy niet en behooren
Arem en been uyt te doen steken vooren.

Een gemeen actie in Menschen en Dieren/ in gaen/ oft voort stappen.

11) Maer dat wy een wisselinghe ghedincken/
Den rechten arem voor wt comen laten/
En 'trechter been achter doen henen sincken/
T'slincke been voor uyt/ daer teghen den slincken
Arem achter wech laten gaen by maten/
Altijdt cruys-wijs/ 'tzy of de Beelden saten/
Oft stonden/ soo sal haer de troenge weynden
Naer den arem/ die men voor uyt sal seynden.

Van een cruys-wijse actie te ghebruycken/ waer van d'oude en nieuwen tijts Meesters ons voorbeeldt hebben ghegheven.

12) Sulck' Actitude hebben laten blijcken
Raphael d'Urbin, Michael Angel mede/
In hun constige wercken/ van gelijcken
Is dit oock te speuren in den Antijcken/
Aen diversche Beelden/ constich van snede/
En te Florencen in die schoone Stede
Is sulcken aerdt oock bysonder te mercken
Aen Bolongen wel geschulpeerde wercken.

13) Natuerlijck siet men in staende postueren/
T'hooft gemeynelijcken ghekeert te wesen
Soo den voet gherecht is/ noch salmen speuren/
dat 't Lijf altijt wil schicken en reuren

Van 't hooft te

9. Der freie Fuss mitsamt dem Bein mag sich nach vorwärts bewegen, um hübsch zu wirken, doch ist da eine allgemeine natürliche Sache in Acht zu nehmen, nicht nur am Menschen allein[74]), sondern auch an vierfüssigen Tieren, dass nämlich das rechte Vorderbein und das linke Hinterbein sich zusammen erheben, auftreten und niedergehen, und die andern beiden ebenso wieder.

Wie sich eine Figur bewegen soll.

10. Eine solche Bewegung, sei es im Lauf oder im Schritt, zeigt der Mensch in natürlicher Weise, ob er nun arbeitet oder still steht. Wird in unserer Kunst dies bei Kindern, Männern und Frauen wohl beachtet, so wird unsere Arbeit mit Vollkommenheit gekrönt. Wir müssen darauf achten, dass Arm und Bein einer Figur nicht auf derselben Seite vorgestreckt werden.

Eine gemeinsame Bewegung bei Menschen und Tieren beim stehen und vorwärtsgehen.

11. Denn wir müssen des Wechsels gedenken, dass nämlich, wenn wir den rechten Arm herauskommen und das rechte Bein nach hinten zurückgehen lassen, das linke Bein dann heraus kommt und der linke Arm entsprechend zurückgeht, immer kreuzweise. Wenn die Figuren nun sitzen oder stehen, so muss sich das Gesicht nach dem Arm wenden, den man heraus gehen lässt.

Lionardo II, 148; III, 396. Man muss eine kreuzweise Bewegung gebrauchen, wofür uns die Meister der alten und neuen Zeit Vorbilder gegeben haben.

12. Solche Stellungen lassen Raffael von Urbino und Michel-Angelo in ihren kunstreichen Werken sehen, ebenso ist dies in verschiedenen kunstvoll gemeisselten Bildwerken der Antike zu erblicken und auch in Florenz, der schönen Stadt, ist eine solche Manier besonders zu sehen an Giov. da Bolognas Skulpturen.

13. In natürlicher Weise sieht man in der Standstellung das Haupt gewöhnlich dahin gewendet, wohin der Fuss gerichtet ist, auch wird man spüren, dass der Körper sich immer nach der Wendung des Hauptes als dessen Stütze anordne und bewegt.

Rivius lib. III. fol. X a. Alberti S. 124 Lionardo III, 320. Der Kopf

weynden anders als 'tlichaem.

Nae 't weynden des hoofts/ als steunsel van desen:
Maer dit wordt in de stellinghe ghepresen
Werckelijcker/ nae Actitudens orden/
't Hooft elders als 't Lichaem geweynt te worden.

14) Oft tammigen onaerdt wilt ons ontpaeyen/
Dus moetmen op veelderley wijse pooghen
Ter beste welstandicheyt 't hooft te draeyen/
Want sulcx can gantsch bederven oft verfraeyen
Den aerdt eens Beeldts/ in verstandigen ooghen:
Doch geen omdraeyen is wel te ghedooghen
Aen gheest'lijcke Beelden/ diemen op 't beste
Soeckt te maken devotich en modeste.

Geestelijcke Beelden hoeven niet veel omdraeyen des hoofts.

15) S'ghelijcx salmen niet altijt zijn ghebonden
Aen onse voor-verhaelde Actitude:
Maer/ ghelijck het noodigh sal zijn bevonden/
Hier in veranderen t'sommigher stonden:
Want Orpheus zijn Harp/ soet van gheluyde/
Wel heeft verandert/ en met snaren ruyde
Speeld'/ hoe dat de Reusen al bleven t'onder/
Verslaghen van den vreeselijcken donder.

Men sal allesins nae welstant trachten/ ende somtijts wat veranderen.

16) Weder wert zijn spel veel soeter beseven
Op een ander tijdt/ doen hy heeft ghesonghen
Van jonghe Meyskens/ de welcke ghedreven
Door sotte liefde/ zijn comen in sneven:
In dese Fabel/ siet/ zijn wy ghespronghen/
Om toonen datmen somtijts is ghedwonghen
(Nae den aerdt of het werck in onse dinghen)
Te ghebruycken sulcke veranderinghen.

Van werckende bootsen/ den leden te schicken nae hun actien.

17) Gelijck wanneer men maect bootsen oft standen -
Die met stocken steken oft seelen trecken/
Eensydich moeten uyt voeten en handen/
Met aermen en beenen die 't samen spanden/
Oft steylden/ soo 't werck de leden doet strecken:
Maer sonderlingh salmen myden/ te decken
Met aermen t'naeckt Corpus, op dat het ymmer
(Ist moghelijck) vry zijn van alle limmer.

Van 't Lichaem zijn schoonheyt niet te bedecken/ dat het nergens belet zy aen omtreck oft anders.

Hoe de knyen

18) Dus mogen wy noch meer (na onsen weten)

Aber das wird in der Stellung besonders gerühmt nach der Regel der Aktitüde, dass das Haupt anders als der Körper gewendet ist. soll anders als der Körper gedreht werden.

14. Oder es wird uns als etwas Unkünstlerisches misfallen. So muss man auf vielerlei Weise versuchen der Schönheit und Angemessenheit gemäss den Kopf zu drehen; denn das kann in den Augen der Verständigen die Art eines Bildes vollständig verderben oder verschönern. Doch ein Umdrehen ist an geistlichen Figuren nicht erlaubt, die man am besten ergeben und bescheiden macht. Geistliche Figuren bedürfen keines starken Umdrehens des Kopfes.

15. Zugleich muss man nicht immer an unsere obengenannte Stellung gebunden sein, sondern man kann, so bald es nötig befunden wird, hier zu gewisser Zeit ändern, so wie Orpheus seine süss tönende Harfe wohl anders handhabte und mit lautem Getöse spielte, sodass die Riesen über den schrecklichen Donner bestürzt unten blieben. Man muss immer nach Richtichkeit trachten und oft etwas verändern.

16. Wiederum wird sich sein Spiel viel süsser anhören zu anderer Zeit, wenn er jungen Mädchen gesungen hat, die von törichter Liebe geplagt Kummer litten. Zu dieser Fabel, seht, sind wir gekommen, um zu zeigen, dass man oft gezwungen ist, in unserer Kunst solche Aenderungen vorzunehmen.

17. So wenn man Figuren macht, die mit Stöcken stechen oder Seile ziehen, so müssen die Füsse und Hände sich nur auf einer Seite bewegen; auch wenn man mit Armen und Beinen zugleich etwas spannt und aufrichtet, so bestimmt das Werk die Glieder. Aber man soll besonders vermeiden, mit den Armen den nackten Körper[75]) zu überdecken; wenn irgend möglich soll er immer von allen Gliedern unbedeckt sein. Bei arbeitenden Figuren die Glieder ihrer Bewegung entsprechend anzuordnen.

Des Körpers Schönheit nicht bedecken, sodass er nirgends im Kontur oder sonst wo behindert wird.

18. Weiter müssen wir durch unsere Erfahrungen einer Figur Wie die Kniee

eens sittenden oft ligghenden Beeldts crommen moeten oft niet.

Eens Beelts onwelstandicheden hier nommen/
Ghelijck wanneer een bootse is gheseten
Met de voeten ter sijden uytghesmeten/
En de knyen inwaert nae malcander crommen/
Wort niet ghepresen/ maer 'tsal beter commen/
De knyen van een uytwaert te laten schieten/
En d'Hielen inwaert/ om welstants ghenieten.

Hoe een Vrouwbeelts beenen ende voeten gestelt moeten wesen.

19) Doch te maken de voeten van een Vrouwe
Al te wijt van een ghestaen oft gheleghen
Sonderlinghe staend'/ is ghedaen ontrouwe
Teghen den welstant/ vereysschende nouwe
De voeten by een/ van eerbaerheyts wegen:

Te veel vercortinghe niet prijselijck.

Dan moetmen oock mijden somwijlen/ teghen
Welstandt tronghen oft soo yet te vercorten/
Want sulckx te veel doet cleyn gracy uytstorten.

20) Veel vermaerde schilders noch (als den mancken)
In eenen merckelijcken onwegh dwalen/

Daer 't beelts heupe uyt swanckt/ moet de schouder leeghst zijn.

Dat is (soo sy 't my niet qualijck en dancken)
De selve schouder/ welcks heup sy uyt swancken/
Datse die de hooghst op schorten en halen/
Daer sy altijdt leegher behoort te dalen/
Waer de heup uyt swanckt: want den aert is ditte
Der Consten/ 't zy of 't Beeldt stae/ ligg' oft sitte.

21) Noch isser oock een onverstandich teycken/
Als men den arem van de laeghste schouder/

Desgelijcx den arme/ die om hoogh reyckt/ moet wesen op d'ander zijde van het swancken.

Daer de boots'uytswanckt/ om hooge doet reycken/
Ten wil tot welstant niet wel schoone bleycken/
Al worde 't ghebruyck hier van tweemael ouder/
Dus naer den rechten aerdt/ liever men souder
Die van de hoochste schouder toe ghebruycken
Om eenen oncierlijcken standt t'ontduycken.

22) Noch verder/ om allen welstant verstercken/

Datmen beyde armen oft beyde beenen niet sal laten ghelijcke actie doen/ ten waer het Beeldt yet moest soo wercken.

Isser oock een stuck weerdich te betreffen/
Voor cloecke sinnen/ die op alles mercken/
Te weten/ siet/ Beelden die niet en wercken/
Sullen niet ghelijck t'samen opheffen
Beyde handen oft armen/ te beseffen

die Unvollkommenheit nehmen, so z. B. wenn eine Figur so sitzt, dass sie die Füsse zur Seite auseinanderstellt und die Kniee gegeneinander einwärts krümmt; denn solches wird nicht geschätzt und es wird besser sein, um der Angemessenheit willen, die Kniee auswärts gehen zu lassen und die Fersen einwärts.

einer sitzenden oder liegenden Figur sich beugen müssen und wie nicht.

19. Doch auch die Füsse einer Frau allzu weit voneinander stehend oder liegend zu machen, ist nicht im Einklang mit der Würde, die verlangt, dass die Füsse der Ehrbarkeit wegen eng beieinander stehen. Auch muss man es öfters vermeiden entgegen der Richtigkeit die Gesichter oder dgl. zu sehr zu verkürzen, denn solches lässt, wenn es im Uebermass geschieht, wenig Grazie erkennen.

Lionardo III, 387. Wie die Beine und Füsse einer Frau gestellt werden müssen.

Zu starke Verkürzung ist nicht zu empfehlen.

20. Viele berühmte Maler geraten noch wie die Lahmen auf einen offenkundigen Irrweg, d.h., (wenn sie es mir nicht übel lohnen), sie lassen die Schulter auf der Seite, wo sie die Hüfte ausbiegen lassen, sich hoch hinauf ziehen, wogegen sie doch immer auf der Seite, wo die Hüfte sich ausbiegt, herabsinken muss; denn die Kunstlehre verlangt dies, ob das Bild nun steht, liegt oder sitzt [76]).

Lionardo II, 175.

Da wo die Hüfte einer Figur sich ausbiegt, muss die Schulter am tiefsten sein.

21. Auch ist es ein Zeichen von Unverstand, wenn man den Arm von der niedrigsten Schulter, auf der Seite also, wo die Figur sich ausbiegt, sich hochrecken lässt, da dies sich nicht als richtig und schön erweist, und würde es noch zweimal so lange so gemacht. Man soll also nach der rechten Lehre lieber den der höchsten Schulter gebrauchen, um eine hässliche Stellung zu vermeiden.

Rivius lib. III. fol. X b. Alberti S. 126

Ebenso muss der Arm, der hoch hinauf reicht, auf der andern Seite der Ausbiegung sein.

22. Weiter um alle Angemessenheit zu verstärken, ist da noch ein Stück klugen Köpfen, die auf alles achten, wert zu wissen, d.h. nämlich: Figuren, die nicht arbeiten, sollen beide Hände und Arme nicht zu gleicher Zeit erheben; denn man muss begreifen, dass die Veränderung erfreut; dasselbe soll man auch an Beinen und Füssen vermeiden.

Dass man beide Arme und beide Beine nicht die gleiche Handlung tun lässt, es sei denn, die Figur müsste so arbeiten.

Is wel dat veranderingh can verblijden/
Oock salment aen beenen en voeten mijden.

23) Het schijnt oock dat eenige niet ghestillen
En connen haren gheest/ als sy yet maken/
Latende (met verlof) borsten en billen
T'samen ghelijck sien/ het schijnt sulcke willen
Met den Camerspeelders in 't perck gheraecken/
Die derghelijck onnatuerlijcke saken/
Springhen en beutelen/ voor conste achten/
Maer Schilders moeten hun daer vooren wachten.

Men sal niet te seer wilt zijn/ in een Beeldt onmatelijck te draeyen.

24) Ia van slecht volck worden wel wedersproken
Die hun werck daermede vercieren wanen/
Oft soo onmoghelijcke dinghen coken/
Verwronghen/ verdraeyt/ de leden ghebroken/
Oft stropiato, nae d'Italianen/
Hier van zijn meer specien te vermanen/
Als handt aen arem verdraeyt en bedwonghen/
En den voet contrary den knye ghewronghen.

Datmen een Beeldts leden niet te seer verwringen sal.

25) Dus moet men houden matelijcke ganghen/
In wenden en buyghen/ volghende 't leven/
Als een opsiende troenge door verstranghen/
T'hooft achter over niet te laten hanghen
Hoogher/ dan dat de ooghen staen verheven
Recht op ten Hemelwaert/ noch daer beneven
Sal niet neder 't bockens mate betamen/
dan dat schouders ende navel versamen.

Hoe verre men 't Beeldt sal doen reycken /bocken/ en draeyen.

26) T'hooft en salmen ooc niet omdraeyen wyder/
Dan den kin recht over d'ocksel verschoven/
Maer armen en beenen die zijn wat vrijder/
Doch salmen waernemen/ hoe dat een yeder
Handt hoogher te heffen niet is te loven/
Dan dat den elleboghe come boven
D'ocksel/ desen en derghelijcken Reghel
Bevestight Nature met vasten zeghel.

27) Den Mensch ooc opheffend' eenich gewichte/
So ons d'ervarentheyt leert alle daghe/
Den eenen voet voor uyt stelt hy seer lichte/

Van een draghende Beeldt.

23. Es scheint auch, dass einige ihren Geist nicht eher beruhigen können, als bis sie die Brust und, mit Erlaubnis zu sagen, den Hintern zu gleicher Zeit sichtbar machen [77]). Es scheint, solche wollen mit den Gauklern vor die Schranken treten, die solche unnatürlichen Dinge wie springen und purzeln für Kunst halten; aber Künstler müssen sich davor hüten.

Man muss nicht so wild sein und eine Figur unmässig drehen. Rivius lib. III. fol. X b. Alberti S. 126

24. Von einfältigen Leuten wird wohl widersprochen, da sie ihr Werk mit dergleichen zu schmücken wähnen, indem sie solche unmöglichen Sachen machen, wie verzerrt, verdreht, und die Glieder gebrochen oder storpiato, wie die Italiener sagen. Hiervon sind noch mehr Arten zu nennen, wie die am Arm verzerrte und verdrehte Hand und der dem Knie entgegengesetzt gezerrte Fuss.

Dass man die Glieder einer Figur nicht zu sehr verdrehen soll.

25. So muss man im Wenden und Beugen mässig vorgehen und dem Leben folgen. So darf ein aufblickendes Gesicht nicht durch Gewalt den Kopf weiter nach hinten überhängen lassen, als bis die Augen auf den Himmel gerichtet stehen. Doch daneben schickt es sich nicht, sich tiefer zu bücken, als bis Schulter und Nabel zusammen treffen.

Wie weit eine Figur reichen, bücken und sich drehen soll. Rivius lib. III. fol. X a. Alberti S. 126

26. Den Kopf soll man auch nicht weiter undrehen, als bis das Kinn gerade über die Achsel geschoben ist; doch die Arme und Beine sind etwas freier, man muss ferner berücksichtigen, dass es nur zu loben ist, wenn die Hand nicht höher reicht, als bis der Ellenbogen sich gerade über die Schulter erhebt. Diese und ähnliche Regeln bekräftigt die Natur mit sicherem Siegel.

Rivius lib. III. fol. X a. Alberti S. 126

27. Wenn der Mensch irgend ein Gewicht aufhebt, so stellt er den einen Fuss zur Unterstützung des Köpers leicht voraus, wie uns die Erfahrung alle Tage lehrt, so dass das Bein wie ein

Von einer tragenden Figur.

Tot ondersteuninghe van 't lijfs ghestichte/
Op dat soo het been als een schoore draghe:
Want den Mensche schickt hem/ dat inden wage
Zijn leden blijven in stuypen en buyghen/
Ghelijck als eenighe Gheleerde tuyghen.

Van een gaende actie /ende staende posture.

28) Daer een schouder draeght/ op de selve sijde
En heeft oock het been om spelen geen stacy /
Maer dat het stijfstandich 't last op hem lijde:
Noch is oock toe te sien/ dat niet en schrijde
Ons staende Beeldt buyten Natuer en gracy/
Dats/ als voet van voet meer dan voet heeft spacy:
Maer weet/ dat d'Antijcken achten wel staende/
Standen ghelijck als stappend' ende gaende.

29) Met een schoon en gracelijcke maniere
Swanckende weynich/ oft schier niet met allen/
Doch bewijsen sy voor alle Const-giere
Een soete roerend' acty goedertiere/
Die een yeghelijcken wel moet bevallen:
Nu gheschiedet somtijts/ dat op de ballen
Van den plant/ oft op de teenen der voeten/
De hoochreyckende bootsen rusten moeten.

Van aerdige actien/ in dansen/ springen/ en diergelijcke.

30) Ghelijck als dertel Nimphe Vrouw persoonen/
Danssende/ springhende som van den eerden
Met beyde beenen/ ander op de toonen/
Dit wel te treffen mach ons werck verschoonen:
En soo wy eenich Exempel begheerden/
Canachus hier voortijts constich in weerden/
Was (also ons Plinius is ontknoper)
Een Statuarius in steen en coper.

Exempel van eenen coperen Hert.

31) Eenen hert/ het zy coperen oft steenen/
Had hy ghedaen/ tot een wonder verwecken/
Staende soo constich en los op de beenen/
Datmen onder al de vier voeten eenen
Draet schier door henen hadde moghen trecken/
Van achter scheen hy hem licht op te strecken
Op zijn teenen/ tot eenen sprongh met lusten/
Van vooren scheen hy op zijn hielen rusten.

Pfeiler trägt. Denn der Mensch bemüht sich, dass seine Glieder beim Beugen und Bücken in der Wage bleiben, wie einige Gelehrte bezeugen.

Lionardo III, 315. Rivius lib. III. fol. X a. Alberti S. 124

28. Auf der Seite, wo eine Figur etwas trägt, darf das Bein nicht spielen, sondern muss steif stehen, damit die Last auf ihm ruhe. Auch muss man noch darauf achten, dass unsere Standfigur nicht unnatürlich und unschön ausschreitet, d.h. dass zwischen beiden Füssen nicht mehr als ein Fuss Zwischenraum herrscht; aber wisst, dass die Antiken stehende Figuren gleich schätzten wie ausschreitende und gehende.

Vom gehen und stehen.

Rivius lib. III. fol. X b. Alberti S. 126

29. Auf eine schöne und graziöse Art schwanken sie ein wenig, oder beinahe garnicht; doch zeigen sie allen Kunstfreunden eine süsse und fein bewegte Haltung, die einem jeden gefallen muss. Oft geschieht es auch, dass die Figuren, wenn sie nach oben reichen, auf dem Ballen der Fussohle oder auf den Zehen stehen müssen.

30. Desgleichen leichtfertige Nymphen teils mit beiden Beinen zugleich von der Erde aufspringen, teils auf den Zehen tanzen; dies gut zu treffen, wird unser Werk verschönern. Verlangen wir aber ein Beispiel, so war Canachus hierin vormals kunstreich und geschätzt. Dieser war, wie uns Plinius enthüllt, ein Bildhauer in Stein und Bronze.

Von richtigen Bewegungen beim Tanzen und Springen und dergl. Rivius lib. III. fol. X b. Alberti S. 126 Plin. XXXIV, 75.

31. Einen Hirsch, war er nun von Bronze oder Stein, hatte er gemacht, der stand so kunstvoll und frei auf den Beinen, dass man unter seinen vier Beinen fast einen Draht durchziehen konnte. Von hinten gesehen schien er sich leicht auf den Zehen zu einem Sprung aufzurichten, von vorn schien er auf seinen Fersen fest zu ruhen.

Beispiel eines Bronze-Hirsches.

Rivius IIb. III. fol. VI a. Alberti S. 112

De leden eens Beeldts te doen werken/ in spelen/ schieten/ werpen/ oft anders/ na der Const.

32) In werckende bootsen salmen met scherpen
Natuer opmercken/ de leden doen slaven/
T'zy handen/ vinghers/ op Luyten oft Herpen/
Spelen/ schieten/ oft met eenich dingh werpen/
Houwen/ slepen/ draghen/ spitten oft graven:
Dat oock alle de leden mede draven/
Aen loopende bootsen/ voorts met een roeren/
All' actien constelijcken uyt voeren.

Exempel van loopende actie/ oft een vermoeyt beelt.

33) Dat constich werck van Demon van Athenen
Moghen wy hier tot een Exempel voeghen/
Van twee Hoplitis Soldaten/ die scheenen
D'een te sweeten/ d'ander (werpende henen
Zijn wapen) vermoeyt te hijghen en swoeghen/
Hier in hadde 't volck wonder groot benoeghen/
Want daer en was t'zijnen tijde gheen Schilder/
Die d'affecten socht uyt te beelden milder.

Van de gracelijckheyt waer te nemen.

34) Lustich behendich zullen oock verschijnen
Alle roeringhen van leden oft letten
Der Nymphen/ Goddinnen en Concubijnen/
Ghelijck Ariosto beschrijft Alcinen,
Die niet eenen voetstap en gingh versetten/
Het en waren al stricken ende netten
Der Liefden/ om in te vanghen Roggieren/
Met een gracelijck en aerdich bestieren.

Van yeder Beeldt ghestalt te gheven/ naer den aert oft ouderdom.

35) Noch is dit een van de Picturae deuchden/
Bootsen na de ouderdom t'onderscheyden/
Alvooren der jongh' eenvuldighe jeuchden
Ghestalten te maken gheneycht tot vreuchden/
Dertel en simpel in al haer beleyden/
Oock Vrouwen/ als onghewoone t'arbeyden/
Haer postueren en zijn niet seer te prijsen/
Als sy een mannelijck ghewelt bewijsen.

Van sommigh Beeldt eerbaer en zedich wesen te gheven/ Exempelen.

36) Noch moeten wy over Plinius drempel/
Om zedicheyt ons Vroukens in te planten/
En halen hier voort een seer oudt Exempel
Wt eenen Antijcken vervallen Tempel/
Daer men noch in sach/ niet om verplaysanten/

32. Bei arbeitenden Figuren muss man scharf die Natur beobachten, damit die Glieder auch arbeiten; seien es nun die Hände oder die Finger, ob sie auf der Laute oder Harfe spielen, schiessen oder ein Ding werfen, schlagen, schleifen, tragen oder graben, alle Glieder müssen bei laufenden Figuren mitlaufen und überhaupt alle Handlungen müssen sie mitbewegt kunstvoll ausführen.

Die Glieder einer Figur mitarbeiten lassen beim spielen, schiessen, werfen oder anderem entsprechend der Kunst.

Rivius lib. III. fol. VI a.

Alberti S. 238.

33. Das kunstvolle Werk des Demon von Athen wollen wir hier als Beispiel anführen; das sind zwei Schwerbewaffnete, von denen der eine zu schwitzen und der andere, indem er seine Waffen hinwirft, ermüdet zu keuchen scheint. Hieran hatte das Volk ein besonders grosses Vergnügen, denn zu seiner Zeit gab es keinen Maler, der die Affekte lieblicher darstellen konnte.

Beispiel einer laufenden und ermüdeten Figur.

Plin. XXXV, 71.

34. Lustig und behende sollen auch alle Bewegungen der Glieder von Nymphen, Göttinnen und Konkubinen sein, sowie Ariost Alkina beschreibt, die nicht einen Schritt tat, ohne dass er nicht zu Stricken und Netzen der Liebe wurde, um Ruggiero mit anmutigem, lieblichem Eifer einzufangen.

Die Anmut wahrzunehmen.

Ariost, Orl. fur. VII, 16.

35. Ferner gehört dies zur Vortrefflichkeit in der Malerei, die Figuren nach dem Alter zu unterscheiden. Zuerst muss man die einfältigen jugendlichen Gestalten, als zu allen Freuden geneigt, leichtlebig und einfach in ihrem Betragen machen, auch die Frauen als der Arbeit ungewohnt, deren Stellungen nicht sehr zu preisen sind, wenn sie männliche Kraft zeigen.

Lionardo III, 283.

Jeder Figur eine Gestalt zu geben entsprechend der Art und dem Alter.

36. Um Sittsamkeit unseren Frauen einzupflanzen, müssen wir über die Schwelle des Plinius [78]) und ein sehr altes Beispiel aus einem antiken verfallenen Tempel holen, indem man Helena bei Atalante, doch nicht um zu spielen, gemalt fand; aber in Atalante

Beispiel, grossen Figuren ein ehrbares Wesen geben

Gheschildert Helena by Athalanten,
Maer in Athalanta bleeck/ met vertsaeghden
Blooten cuysschen wesen/ 't ghestalt der maegden.

37) Zeuxis Schilder/ in Consten seer besnedich/
Zijn Penelope dient oock t'onser lesse/
Want in dit Beeldt had hy vergaert bestedich
Te samen all' eerlijcke ghesten zedich/
Die daer zijn betamelijck een Princesse:
Oock Castiglion wil zijn Vrouw Noblesse
Niet toelaten Manlijcke wercken crachtich
Dan Vrouwlijck/ en noch met een wesen sachtich.

Il Cortegiano, lib. 3. fol. 121.

38) Ons Maegden en Vrouwen met zedich wesen
Laet dan vercieren/ om welstandts verstercken/
Al heeft Zeuxis Homerum/ so wy lesen/
Elders al te vele ghelooft in desen/
Dat hy in Wijfs beelden heeft laten mercken
Oock ernstighe/ herde/ en grove wercken/
Al welcke dinghen sullen den volwassen
Ionghelinghen/ oft Amasones passen.

Vrouwen standen en actien soet en zedich.

39) Sonderlinghe stercke ghestelde Mannen
Sullen doen gheweldigh acten en standen:
Maer jonckheyt die swaermoedicheyt will bannen/
Moet wesen wacker met leden ontspannen/
Gants vry en los/ nu de stellinghe van den
Oude Mannen/ die zullen met den handen
Yet vattend' hun swacke lijf onderhouden/
Met vermoeyde beenen gheneyght om vouden.

Standen en actien nae de macht der Beelden.

40) Summa/ na Persoons crachten en gemoeden
Sullen dan alle bootsen zijn bevonden/
Oock na hun doen/ als wel is te bevroeden:
Want hem een vecht-boots al anders zal spoeden/
In stellingh en acty woester ontbonden/
Dan een Philosophe/ die diepe gronden
Schijnt te bedisputeren aen zijn gesten/
Dit moetmen al onderscheyden ten besten.

Onderscheydt der actien/ nae ghemoeden oft staten der Menschen.

41) Desen sal schijnen/ met vingher op vingher
Sijn Argumenten te beduyden vlytich:

Dese onderwijsinghe reyckt tot den Affecten/ daer

enthüllte sich die Gestalt der Jungfrau mit verzagtem, offenem, keuschem Wesen.

37. Die Penelope des in der Kunst hervorragenden Malers Zeuxis mag auch zur Lehre dienen, denn in diesem Bild hatte er eifrig alle ehrbaren Züge gesammelt, die sich für eine Prinzessin schicken. Auch Castiglione will für seine Edelfrau keine derbe Mannesarbeit zulassen, sonden nur Frauenarbeit und dann ein feines Wesen.

Plin. XXXV, 63.
Il Cortigiano lib. III. fol. 121.

38. Unsre Mädchen und Frauen schmückt somit mit sittsamem Wesen, um das Decorum zu erhöhen. Zeuxis hat vormals den Homer, wie wir lesen [79]), allzusehr gelobt, weil er seinen weiblichen Figuren auch ernste, harte und grobe Arbeit anmerken liess, welche Dinge wohl nur zu ausgewachsenen Jünglingen und Amazonen passen.

Stellung und Bewegung von Frauen, süss und sittsam.
Rivius lib. III, fol. X b.
AlbertiS. 128.

39. Besonders sollen starke Männer gewaltige Bewegungen haben. Aber die Jugend, die die Schwermut meiden will, muss tapfer, frei und ungebunden sein und ungezügelte Glieder haben. Was die Stellung der alten Männer anbetrifft, so sollen sie etwas fassen, um ihren schwachen zum Fallen geneigten Leib mit den müden Beinen zu unterstützen.

Stand und Bewegung nach der Art der Figuren.
Lionardo II, 113. 143.
Riv. lib. III, fol. X b.
Alberti S. 128

40. Summa, an der Kraft und dem Gemüt der Personen sollen dann alle Figuren erkannt werden und auch an ihrer Tätigkeit, wie man wohl einsehen wird, da ein Fechter sich anders aufführen wird, in Stellung und Bewegung roher und ungebundener als ein Philosoph, der nach seinen Handbewegungen zu urteilen schwerwiegende Fragen zu besprechen scheint; dies alles muss man aufs beste unterscheiden.

Lion. III, 326.
Lionardo II, 58; III. 383.
Rivius lib. III, fol. VI a.
Alberti S. 112

41. Denn dieser soll erscheinen, wie er Finger um Finger seine Argumente fleissig vorbringt. Nun gibt es noch viele andere

Unterschied der Bewegungen nach Stand und Gemüt der Menschen.

machmen breeder lesen.

Nu zijnder veel dinghen/ oock niet gheringher
Const wel uyt te Beelden/ ghelijck een Singher/
Of t'onderscheyden een lachend'oft crijtich/
Verschrict/ swaermoedich/ hooveerdich/ en spijtich/
Maer van dees en derghelijcke subjecten/
Vindt ghy in d'uytbeeldinghe der Affecten.

Eynde der Actitude.

Dinge, die nicht geringer sind und die mit Kunst dargestellt werden müssen, z. B. die Unterscheidung eines singenden oder lachenden und schreienden, erschreckten, schwermütigen, hoffärtigen und ärgerlichen Gesichtes., Aber von solchen und ähnlichen Wesen werdet ihr mehr im Kapitel von der Darstellung der Affekte finden.

Diese Unterweisung geht zu den Affekten über, dort mag man mehr davon lesen.

VAN DER ORDINANTY ENDE INVENTY DER HISTORIEN.

Hei vijfde Capittel.

Ordeninghe in alles noodigh/ wordt oock van den Dieren onderhouden.

1) In gheschickte ghereghceltheyt vol zeden/
Oft Ordinanty/ bestaen alle dinghen/
So wel Gods schepselen boven/ beneden/
Als Coninckrijcken/ Landen/ vrye Steden/
Huysghesinnen/ en diversch' oeffeninghen/
Die de vernuftighe Menschen by bringhen/
Oock sietmen ordeningh/ in stomme Dieren/
Als nutsame Bien en vlijtighe Mieren.

Ordinantie is noodig den Schilders.

2) De Schilders is d'Ordinanty bevonden
Oock hooghnoodigh/ want daer in d'Excellency
En cracht der Consten t'samen leyt ghebonden/
So perfecty/ geest/ als verstandts doorgronden/
Aendacht/ universael experiency/
Daerom zijnder soo weynich van Invency
Volmaeckt/ bequame/ die wy hooren loven/
In famen ander gheclommen te boven.

3) Nadien dit soo is/ o Pictoriale/
Laet ons dan op Ordinantie letten/
In onse composity principale/
T'zy op buytengronden/ in huys oft sale/
Oft waer wy ons bootsen hebben te setten/
En dat op seker Regulen en Wetten/
Nae dat d'History/ die wy hebben vooren/
Selve vereysschende sal toebehooren.

Superficium/ is den omtreck/ wat

4/ Want eenes bootzen oft beeldts composicy
Is van veel leden in eenen Lichame/

VON DER KOMPOSITION UND ERFINDUNG DER HISTORIEN.

Das fünfte Kapitel.

1. In der geschickten und vernünftigen Anordnung oder Komposition bestehen alle Dinge, sowohl Gottes Geschöpfe, oben wie unten, wie Königreiche, Länder, freie Städte, Hausgesinde und verschiedene Tätigkeiten, die die vernünftigen Menschen ausüben; auch sieht man Ordnung bei den stummen Tieren, wie den nützlichen Bienen und fleissigen Ameisen.

Rivius lib. III, fol. V a. Alberti S. 140 Rivius-Vitruv. Nürnb. 1548, fol. LII. Ordnung ist bei allem notwendig und wird auch von den Tieren gepflegt.

2. Für die Maler wird die Harmonie für höchst nötig befunden, denn darin liegt die Hervorragenheit verbunden mit der Macht der Kunst, d.h. Vollendung, Geist und die Ergründungen des Verstandes wie auch Aufmerksamkeit und universelle Erfahrung. Darum sind so wenige in der Erfindung geschickt und vollendet, die wir rühmen hörten, sie seien anderen an Ruhm zuvorgekommen.

Komposition den Malern nötig.

3. Da dies so ist, Maler, lasst uns dann auf die Anordnung in unserer Komposition hauptsächlich achten, sei sie in Landhäusern, im Wohnhaus oder im Saal oder wo sonst wir unsere Figuren zu setzen haben, und dies nach bestimmten Regeln und Gesetzen, die die Historie, die wir gerade unter den Händen haben, selbst verlangt, und die ihr so zugehören.

4. Denn die Komposition einer Figur besteht aus vielen Gliedern eines Körpers, alle gehören in ein Superficium. Die Historie

Superficium heisst der Kontur, was für die Historie die

d'Historie oft ordinantie is.

Al begrepen binnen de superficy:
Maer de History heeft (na haer condicy)
Van bootsen oft Beelden daer toe bequame
Haer compositie ghevoeght te same:
Dan siet/ om dese te stellen te deghen/
Zijn seven Motus, oft roerende weghen.

Van de seven Motus/ oft bewegingen in der Ordinantie t' onderhouden.

5) Ten eersten/ om hoogh na boven toe staende/
Naer onder nederwaert/ ter rechter sijden/
Ter slincker/ en van ons wiickend oft gaende/
Dan teghencomend'/ in 't rondt oock beslaende
Circkel-wijs de plaetse/ doch t'allen tijden
Hem na des percks grootte schicken/ en mijden
Dat de beelden de lijsten niet en draghen/
Oft datse benouwt als in kisten laghen.

Hem te schicken nae de groote des panneels oft doecks.

Datmen in een cleen stuck niet te groote Beelden sal maken/ oft te seer verdronghen.

Los te zijn int ordineren.

6) Stelt u volckxken wat los/ om een versoeten/
Laet uwen gheest so wijdt niet zijn ontsprongen/
V dinghen soo groot te maken/ dat moeten
In de lijsten loopen handen oft voeten/
Oft onbequamelijck liggen gewrongen/
Om dat ghy door de plaetse zyt gedwonghen:
Vaeght uyt/ en verstelt/ na der Consten gaven/
Ghy zyt doch vry/ en maeckt u volck geen slaven.

Eerst lesen oft wel overlegghen 'tghene men schilderen wil.

7) Houdt u altijdts liber binnen den percke/
En wilt u gronden niet te seer beladen:
Maer als ghy u invency stelt te wercke/
Wilt eerst wel grondich met goeden opmercke
Op dijns voornemens meyninghe beraden/
Met lesen/ herlesen/ ten mach niet schaden/
Vastelijcken drucken in u memory
Den rechten aerdt der voorhandigh History

Alles gracelijck uyt te beelden.

8) Beschildert eerst ws sins imaginacy
Met gheestighe byvoeghelijcke stucken/
Om u materie met schoone gracy
(Als goed Oratoren doen hun oracy)
Heerlijck/ constich/ en bequaem uyt te drucken/

Eerst ontwerpselen maken.

En op dat u te beter mach ghelucken/
Meucht ghy daer van eenighe schetsen maken/

aber hat nach ihrer Art ihre Komposition aus solchen dazu geeigneten Figuren zusammengesetzt, und seht, um diese richtig zu konstruieren, gibt es 7 motus oder Bewegungsarten.

Kompostion ist.
Rivius lib. III. fol. IV a, V a.
Alberti S. 104.

In der Komposition muss man 7 Bewegungen berücksichtigen.
Rivius lib. III, fol. X a.
Alberti S. 124.

5. Zuerst hoch und aufrecht stehend, dann nach unten gebückt, zur rechten Seite, zur linken, von uns gehend, uns entgegenkommend oder kreisförmig den Platz umschlagend [80]); doch zu jeder Zeit muss man die Figuren der Grösse des Bildes einfügen und zu vermeiden suchen, dass sie die Rahmen tragen oder wie in Kisten beengt liegen.

Sich nach der Grösse des Malbrettes oder der Leinwand richten.
Rivius lib. III. fol. VIII a.
Alberti S. 116.

Dass man in ein kleines Bild nicht zu grosse und nicht zu gedrungene Figuren macht.

6. Stellt eure Figuren etwas locker, um sie angenehm zu machen; lasst euren Geist nicht so weit ausholen, dass ihr eure Sachen so gross macht, dass Hände und Füsse in den Rahmen laufen müssen, oder dass sie unbequem und verdreht liegen, weil ihr des Raumes wegen dazu gezwungen seid. Scheidet aus, stellt wieder um nach der Regel der Kunst. Ihr seid doch frei und so macht eure Figuren nicht zu Sklaven.

Locker in der Komposition sein.

7. Haltet euch lieber innerhalb der Rahmen und belastet eure Gründe nicht zu sehr. Sondern macht euch, wenn ihr an die Erfindung geht, gründlich und mit scharfer Aufmerksamkeit mit dem Stoff eures Entwurfes bekannt durch wiederholtes Lesen; denn es wird nicht schaden, wenn ihr euch den rechten Hergang eurer vorgenommenen Historie fest in die Erinnerung prägt.

Erst das, was man malen will, lesen oder gut überdenken.

8. Entwerft erst in eurer Einbildung malerisches Beiwerk, um eueren Stoff mit schöner Anmut, wie die Redner ihre Rede, herrlich, kunstvoll und vollendet wiederzugehen; und damit es euch um so besser gelingt, sollt ihr davon erst einige Skizzen machen, und zwar so viele, damit es dann gerät.

Alles anmutig darstellen.
Rivius lib. III. fol. XVI a.
Alberti S. 156.

Erst Entwürfe machen.

Iae vry soo veel/ tot dat het mach gheraken
9) Laet vloeyen uwen gheest/ om const vergroenen,
Meucht oock na desen/ als d'Italianen/
Van Cartons te maken. Wt u schetsen teyckenen u Cartoenen/
Alsoo groot als u werck/ doch met vercoenen/
Vry en onbeschroemt/ dit moet ick vermanen/
Te vermyden een sware maniere. Op dat ghy u vermijdet van soodanen
Maniere die swaer is/ en niet wel stellyck/
Al te ghestenteert/ moeyelijck oft quellyck:
10) Oock in uwen Cartoen/ om niet te dolen/
T'leven in 't teyckenen der Cartoenen oock te ghe bruycken. Meuchdy wel veel te passe brenghen 't leven/
Tzy met Aquarellen/ crijen oft kolen/
Ghehooght en ghediept/ alles zy bevolen
Uwen keur/ en u ten wille ghebleven:
Maer wilt ghy u ordinantien gheven
Bevallycke schoon welstandighe crachten/
Ghy moet noch op verscheyden dinghen achten.
11) Eerst suldy bevinden uyt ondersoecken
In u ordinancy welstants fundacy/
Van wederzijds de hoecken wel te vullen. Wanneer ghy u perck alle beyde hoecken
Bequamelijck vervult met uwen cloecken
Voorbeelden/ bouwingh'/ oft ander stoffacy/
En dan de middelste vry open spacy/
Gh'en sult soo weynich daer niet brengen binnen/
Of ten sal stracx een welstandt gewinnen.
12) Want ons ordinancy moeste ghenieten
Eenen schoonen aerdt/ naer ons sins ghenoegen/
Van een doorsien te laten/ alst te pas mach comen. Als wy daer een insien oft doorsien lieten
Met cleynder achter-beelden/ en verschieten
Van Lantschap/ daer 't gesicht in heeft te ploegen/
Daerom moghen wy dan oock neder voeghen
Midden op den voorgront ons volck somwijlen/
En laten daer over sien een deel mylen.
13) Maer sonderlingh wy cleyn gracy besluyten
In ons ordinancy/ wanneer als anders
Dat d'achteruyten oft Landtschappen niet wel Dan wel ghedaen zijn onse achter-uyten/
Waer toe d'Italianen ons van buyten

9. Lasst euren Geist zum Gedeihen eurer Kunst sich beschwingen. Ihr mögt auch von nun an, wie die Italiener, nach euren Skizzen eure Kartons so gross wie euer Werk zeichnen, doch kühn, frei und furchtlos, das muss ich verlangen, damit ihr eine solche schwere und unrichtige Manier als zu schwerfällig und quälend vermeidet.

Kartons zu machen.

Vas.-Frey I, S. 110, 19 ff.

Eine schwere Manier zu vermeiden.

10. Um nicht abzuirren, sollt ihr auch in eurem Karton die Natur zur Darstellung bringen, sei es nun mit Aquarell, Kreide oder Kohle gehöht und schattiert, alles sei eurer Wahl und eurem Willen überlassen. Doch wollt ihr eurer Komposition eine gefällige, schöne und richtige Ausdruckskraft verleihen, so müsst ihr noch auf verschiedene Dinge achten.

Das Leben beim Zeichnen der Kartons auch gebrauchen.

11. Zuerst sollt ihr euch Rechenschaft geben über denGrund der Angemessenheit in eurer Komposition. Wenn ihr beide Ecken eures Gemäldes geschickt mit vernünftigen Gegenständen wie Gebäuden und anderem Stoff angefüllt und in dem offenen Platz in der Mitte möglichst wenig hineingebracht habt, so werdet ihr schnell eine gewisse Schönheit erhalten.

Die Ecken auf beiden Seiten auszufüllen.

12. Denn unsere Komposition wird ein schönes Aussehen erhalten und ganz unseren Sinn befriedigen, wenn wir einen Durchblick auf kleine Figuren und eine Landschaft im Hintergrunde lassen, worin die Augen weiden können. Deshalb sollen wir dann auch mitten im Vordergrund unser Volk sich niedersetzen lassen, um darüber hinweg viele Meilen sehen lassen zu können.

Einen Durchblick lassen, wie es gerade zu Statten kommt.

13. Aber nur eine geringe Anmut schliessen wir besonders dann in unsere Komposition ein, wenn unsere Hintergründe nicht besonders schön gemalt sind; denn hier zu gebrauchen uns die Italiener, obgleich wir Ausländer sind, weil sie die Niederländer

Dass die schlecht gemalten Hintergründe oder

gedaen zijnde/ 't werck ontcieren.

s'Landts toe gebruycken/ want de Nederlanders
Achten sy in Landtschap cloecke verstanders/
Als sy ons yewers in souden verheffen/
Maer willen ons in Beelden overtreffen.

14) Men sal op veelderley wijse noch proeven
Wel t'ordineren/ en wat tijdt versnoepen/
Lijdtsamelijck/ sonder haest te bedroeven/
Schickend' alle Beelden nae het behoeven/

Van t'ordineren met verscheyden hoopkens/ en ondertusschen wat gronts te laten.

Oock als d'Italianen/ die veel roepen
Van t'ordineren met verscheyden groepen/
Welck zijn hoopkens of tropkens volck/ te weten/
Hier ghestaen/ gheleghen/ en daer gheseten.

15) Hier in Bataille sullen vreeslijck horten/
Eenen hoop in 't verschieten elders zijn vluchtich/
Voor aen sullen over malcander storten
Peerden en Ruyters/ som aerdich vercorten/
Hier een hoopken ligghen wrastelen cluchtich/
En daer oock een hoopken verslaghen suchtich/
Dus met hoopkens t'ordineren verhal' ick/
Als ick heb ghesien/ niet te staene qualijck.

Exempel van Ordineerdeers.

16) T'is veel 't ghebruyck geweest van Tinturetten
T'ordineren/ soo met groeppen oft knoopen/
En Angelus oordeel is oock veel metten
Hoopkens gheordineert/ maer doch besmetten
Eenighe zijn eere/ niet om de hoopen/
Maer dat hy om de Beelden hem verloopen
Heeft/ in 't gheen d'ordinancy mach belanghen/
Datter niet en zijn insichtighe ganghen.

M. Agnolo in zijn oordeel/ heeft meer ghelet op de Beelden als ordinantie.

17) Niet latende sien/ als eenighe souden/
Een insien van eenen Hemel ontsloten/
En voor aen yet groots/ so sy't wenschen wouden:
Maer wie en sal dit niet den besten houden/
Siende dit werck al vol Consten doorgoten/
Van de gheleerde handt des Bonaroten,
Soo veel acten verscheyden van fatsoene
Der naeckten/ daer het hem om was te doene.

18) Oock can een yeder lichtelijck bevroeden/

im Landschaftsmalen für kluge Köpfe halten; denn darin rühmen sie uns immer, sie wollen uns jedoch im Figurenmalen übertreffen [81]).

Landschaften die Arbeit verderben.

14. Man soll auf vielerlei Art noch sich in der guten Komposition versuchen und sich, ohne schnell ärgerlich zu werden, Zeit gönnen, um die Figuren immer je nach Bedürfnis anzuordnen, auch nach Art der Italiener, die viel Lärm machen mit ihrem komponiren in verschiedenen Gruppen, d.h. in kleinen Haufen oder Truppen Volkes, die hier stehen, da liegen und dort sitzen.

Von der Komposition mit verschiedenen Gruppen und dem gehörigen Zwischenraum.

15. Hier im Kampf sollen sie schrecklich kämpfen, ein Haufen im Hintergrund sei auf der Flucht, vorne sollen Pferde und Reiter, davon einige in Verkürzung, über einander stürzen, hier ein Haufen liegen und tüchtig kämpfen und dort ein Haufen krank und verwundet. So sage ich denn, dass Gruppenkomposition, soviel ich gesehen habe, nicht hässlich ist.

16. Tintoretto pflegte vornehmlich so in Gruppen zu komponieren und Michelangelos Jüngstes Gericht ist auch nur mit solchen Gruppen komponiert, aber trotzdem beschmutzen einige seine Ehre, nicht wegen der Haufen, sondern weil er sich der Figuren wegen verfehlt habe, und dann, was die Komposition anbetrifft, so sei da kein Raum zum Hineinsehen.

Beispiel solcher, die so komponirt haben.

17. So liesse er keinen Einblick in den offenen Himmel tun, wie einige andere, und habe vorne nichts Grosses, so wie sie es wünschen. Aber wer wird nicht das so ganz von Kunst durchgossene Werk von der gelehrten Hand Buonarrotis, worin so viele Bewegungen und Akte in den verschiedensten Formen sind, um die es ihm (Michel-Angelo) doch nur zu tun war, wenn er es gesehen hat, nicht für das beste halten?

Michel Angelo hat in seinem Jüngsten Gericht mehr Sorgfalt auf die Figuren als auf die Komposition gelegt.

18. Auch kann jeder leicht einsehen, dass die Ordnung des Ge-

Wetten dienen den menschen ten besten.

Dat s'Wets ordinancy is om de Lieden/
Maer niet het volck om de Wet te behoeden:
Want Wetten en dienen 'tvolck maer ten goeden/
Op dat hun gheen schad' en soude gheschieden/
Wat hadden anders wetten te bedieden?
Soo machmen sulcke Meesters excuseren/
Die Beelden meer achten als t'ordineren.

19) T'is seer lovelijck der Beelden plaisancy
Te soecken/ en gheensins daer van te wijcken:
'Tis goet als ordinantie en beelden welstant hebben/ en maeckt schoon Harmonie.
Maer het gheeft noch een meerder abondancy
Van welstandicheyt/ wanneer d'Ordinancy
Daer wel med' over een comt van ghelijcken/
En als veelderley gheluyt der Musijcken/
Maekt Harmonie/ van die songhen en speelden/
Alsoo doen hier oock veel verscheyden Beelden.

Door de verscheydenheyt is Nature schoon.

20) Door verscheydenheyt is Natuere schoone/
Dat sietmen/ als schier met duysent coleuren
Het Aertrijck ghebloeyt om prijs staet ten toone/
Theghen den sterrigen Hemelschen throone/
Als noch aen meer dinghen is te bespeuren
Bevallijck ghenoeghen: want sonder treuren/
Het volck verlusticht/ aen Tafel van spijse
En dranck voorsien/ op menigherley wijse.

Van veel verscheydenheyt der Beelden int ordineren.

21) Oock d'History/ daer veel aen is gheleghen/
Haer Beelden behoeven te zijn verscheyden/
In stellinghen/ bootsen/ werckelijck plegen/
Ghestalt/ natuere/ wesen/ en gheneghen/
En soo wy vande seven weghen seyden/
Soo sullen eenighe bootsen met beyden
Beenen voorwaert/ naer ons uyt staen/ oft schryden/
Ander met troeng'en lichaem van ter zyden.

Verscheyden werckingen der beelden/ int ordineren.

22) Eenighe van achter sullen de hielen
Toonen/ eenighe sitten/ ligghen/ cruypen/
Op climmen/ dalen/ opstaen/ neder knielen/
Somtijds eenighe bootsen/ ofse vielen/
Als te passe comt/ oft heymelijck sluypen/
Eenigh' om hooghe sien/ lenen oft stuypen/

Van t' ondermenghen ghecleede/ en ontcleede.

setzes wegen da ist, um das Volk, aber nicht das Volk um das Gesetz zu schützen [82]); denn die Gesetze dienen nur dem Volke zum Guten, auf dass ihm kein Schaden geschehen soll. Was anders hätten sonst die Gesetze zu bedeuten? So muss man also solche Meister entschuldigen, die mehr Rücksicht auf die Figuren als auf die Kompositionsgesetze nehmen.

Gesetze dienen den menschen zum Wohle.

19. Es ist sehr lobenswert, die Wohlgefälligkeit der Figuren zu suchen und keineswegs davon abzuweichen. Man erhält jedoch noch eine grössere Vollkommenheit, wenn auch die Komposition damit übereinstimmt; gleich wie die verschiedenen Töne der Musik bei den Sängern und Spielleuten zur Harmonie werden, so tun es auch hier die verschiedenen Figuren.

Es ist gut, wenn Komposition und Figuren Angemessenheit haben, das ergibt eine schöne Harmonie.

20. Durch Verschiedenheit ist die Natur schön. Das sieht man, wenn schier mit tausend Farben die Erde blüht und mit dem sternbesäten Himmelstron um die Wette streitet; aber noch an anderen Dingen mehr kann man sich erfreuen, wie das Volk, das sich freudig an der reich mit Speis und Trank besetzten Tafel ergötzt.

Durch Mannigfaltigkeit ist die Natur schön.

Riv. lib. III, fol. VIII a. Alberti S. 116.

21. Es liegt viel daran, dass auch in der Historie die Figuren verschieden sind, sowohl in der Stellung, äusseren Erscheinung und Tätigkeit in Gestalt, Natur, Wesen und Neigungen, und wie wir von den sieben Bewegungsarten sprachen, so sollen einige Figuren mit der Vorderseite uns zugewendet stehen oder herausschreiten, andere wieder mit dem Gesicht und Körper von der Seite zu sehen sein.

Von der Verschiedenheit der Figuren in der Komposition.

Lion. II, 183. 178.

22. Einige sollen von hinten die Fersen zeigen, einige sitzen, liegen, kriechen, klettern, sich niedersetzen, aufstehen oder niederknien, einige Figuren sollen zu fallen scheinen, wenn es gerade so passt, oder heimlich herumschleichen, einige nach oben sehen, sich anlehnen, oder sich bücken. Auch passt es gut, wenn man unter Gekleidete Halbgekleidete und Nackte mischt.

Von der verschiedenen Tätigkeit der Figuren in der Komposition.

Vom Vermengen von Be- und Entkleideten.

T'behoefte wel datmen ghemenghelt maeckte/
Onder een ghecleet/ half ghecleedt/ en naeckte.

23) Veel Ordineerders op een dingh oock gissen/
Daer ick mede niet teghen en wil dringhen/
Te weten/ dat sy sullen den ghewissen
Gantschen Scopus hunner gheschiedenissen/
Als besloten in een Circkels beringhen/
Op dat alsoo een deel bootsen bevinghen
d'History/ die als t' Centre punct in 't midden
Blijft staend'/ als Beelt/ dat veel aensien oft bidden.

Van het ordineren ringh-wijs met tscopus int midden.

24) Maer 't can d'Ordinanty qualijck besalven
Met gratie/ naer mijnen sin oft meenen/
In de lijst te laten loopen ten halven
Lijven van Menschen/ Peerden/ Stieren/ Calven/
Oft ander figueren/ ten zy dat eenen
Gront daer vooren come/ het sy van steemen/
Oft soo yet anders/ datmen heeft te teemen/
Dat sulcx 't ghesicht van de rest mach benemen.

Dit schrijf ick nae mijn goede meeninghe/ en niet tot verachten van groote meesters/ die sulcx niet waerghenomen hebben.

25) Want t'gebruycken (alst past) constige geesten
In d'History een overvloet te bouwen/
Van Peerden/ honden/ oft meer tamme Beesten/
Oock dieren/ en voghelen der foreesten:
Maer sonderlinghe lustich/ om aenschouwen/
Frissche Iongelingen/ en schoon Ionckvrouwen/
Oude Mannen/ Matroonen/ alle soorte
Van Kinderen/ oudt en jongh van gheboorte.

Van rijckelijck zijn ordinantie te vervullen.

26) Daer beneffens Landschap/ en metserije/
Oock cieraten/ ghetuygh/ en ornamenten/
Menigherley aerdighe fantasije
Der Copia/ en t'maeckt schoon Harmonye
Der welstandicheyt in Picturams tenten/
Nae t'ghetuyghen van moderne Schribenten/
Naemlijck Leon Baptistae de Albertis,
En Rivius, van wient oock nae behert is.

Leon was een Florentijn/ schreef omtrent Anno 1481. Gual. Rivius mat. zijn Boeck is ghedruckt Anno 1547.

27) Doch van hun velum, oft alsulck een glose/
Wil ick hier swijghen/ en liever verhalen/
Datter zijn Historien copiose/

Van dit Velum heb ick int Capittel van het Teyckenen verhaelt, van copi-

23. Viele Maler achten in der Komposition besonders auch auf ein Ding, dem ich hiermit nicht entgegen arbeiten will, d.h. sie schliessen den bestimmten ganzen Skopus [83]) ihrer Historie in einen Kreis ein, so dass also ein Teil Figuren, die die Historie darstellen, als Zentrum in der Mitte stehen bleiben wie ein Bild, das viele ansehen und anbeten.

Rivius lib. III. fol. VIII a. Alberti S.118.

Vom ringartigen Komponieren mit dem Skopus in der Mitte.

24. Es macht dann meiner Meinung nach die Komposition schwerlich anmutig, wenn man die halben Leiber von Menschen, Pferden, Stieren und Kälbern oder anderen Figuren in den Rahmen laufen lässt, es sei denn, dass ein Grund davor komme, sei er von Stein [84]) oder etwas anderem, so dass man sagen kann, solches solle den Rest dem Auge verdecken.

Dies schreibe ich in meiner guten Meinung und nicht um grosse Meister herabzusetzen, die solches nicht beachtet haben.

25. Es pflegen auch, wenn es passt, einige kunstreiche Geister in der Historie eine Unmenge von Pferden, Hunden und mehr anderen zahmen und wilden Tieren und Waldvögeln aufzubauen. Aber besonders gefällig zum Anschauen sind frische Jünglinge und schöne Jungfrauen, alte Männer, Matronen und alle Sorten von Kindern, alte und junge.

Die Komposition reichlich anzufüllen.

Lionardo II, 182.

Rivius lib. III, fol. VIII a. Alberti S.116.

26. Daneben Landschaft und Mauerwerk, auch Schmucksachen, Waffen und Ornamente und mancherlei hübsches Phantasiewerk; das alles ergibt die schöne Harmonie des Dekors in Picturas Zelt, wie einige moderne Autoren, namentlich L. Baptista Alberti [85]) und Rivius [86]), durch die dies auch noch erhärtet wird, bezeugen.

Leon war Florentiner und schrieb um 1481. Gualt Rivius math. Buch ist 1547 gedruckt.

27. Doch von ihrem Velum oder diesem Schleier will ich hier schweigen und lieber erzählen, dass es reiche und einsame Historien [87]) gibt, und dass jeder die erwähle, wozu sich sein Sinn am

Von diesem Velum habe ich im Kapitel vom Zeichnen ge-

ose en eensaem Historien.

En eensame/ op dat yeder verkose
Het gheen/ daer zijnen sin meest toe mach dalen:
Maer goede Meesters van de principalen
D'overvloet oft Copia veel vermijden/
En in 't weynich eensaem/ weldoen verblijden.

Groote Meesters maken niet veel copiose Historien/ vergelijcken groote Heeren/ die weynich doch aendachtich spreken.

28) Sulcke (by ghelijckenis) conterfeyten
Niet de Procureuren oft Advocaten/
Die veel woorden ghebruycken in het pleyten/
Maer bootsen nae de groote Majesteyten/
Coningen/ en machtighe Potentaten/
Die niet veel sprake van hun uyt en laten/
Maer gheven mondelijck/ oft metter Pennen/
In weynich woorden hun ghemoedt te kennen

29) En soo eensaem redenen verselschappen
Hun reputacy met veel meerder eeren/
Dan overvloedich rammelen en snappen/
Als ydel vaten/ die ten meesten clappen:
Dus schijnet dat ons groote meesters leeren/
Hun oock veel totter eensaemheyt te keeren/
En met weynich beelden weten te gheven
Hun dinghen een schoon bevallijck aencleven.

Exempel der eensaem Historien/ by den Comedien/ oft Gastmalen.

30) En dat door groote perfecty bevonden
In hun Beelden/ die schier levende roeren/
Schijnende bouwen op Poeetsche gronden/
Die Comedy oft Tragedy bestonden.
Met weynich Personnagen uyt te voeren/
Oft volghen Varro, die het groot rumoeren
Van veel Gasten ter taf'len niet en sochte
Als hy heerlijck maeltijdt te houden plochte.

Rouwe dinghen in eensaem Historien/ niet te prijsen.

31) Maer om verblijden nae zijnen opsette/
Een tamelijck ghetal volcx uytghelesen
En liet hy maer roepen t'zijnen banckette/
Neghen oft thien/ op dat niet en belette
Den een den ander en vroylijck te wesen:
Maer onder eensaemheyt zijn niet ghepresen
Ten meesten rouwe lichtveerdighe dinghen/
Die d'ooghen gheen Harmonije toe bringhen

meisten neigt. Aber die guten Meister unter den Ersten vermeiden den Ueberfluss oder die Copia und erfreuen sich mit wenigen Figuren gut zu arbeiten.

sprochen; von reichen und einsamen Historien.
Rivius lib. III, fol. VIII b.

28. Solche z.B. ahmen nicht die Anwälte und Advokaten, die in den Prozessen viele Worte gebrauchen, nach, sondern geben die grossen Majestäten, Könige und mächtigen Herrscher wieder, die nicht viel Worte von sich geben, sondern mündlich oder mit der Feder in wenig Worten ihre Meinung zu erkennen geben.

Grosse Meister machen nicht oft reiche Historien und sind mit grossen Herren, die wenig, doch aufmerksam sprechen, zu vergleichen.
Riv. lib. III, fol. VIII b.
Alberti S. 118.

29. Und solch spärliches Reden gibt ihrem Ansehen viel grössere Ehren wie überflüssiges Schwatzen und Plappern: leere Fässer pflegen am lautesten zu tönen. So scheinen auch viele, weil grosse Meister uns das lehren, sich eher zur Einsamkeit zu wenden, und wissen mit wenigen Figuren ihren Dingen ein schönes und erfreuliches Ansehen zu geben.

30. Und damit grosse Vollkommenheit in ihren Figuren, die sich wie lebendig zu rühren scheinen, gefunden wird, pflegen sie auf Grundlagen der Dichter zu bauen, die Komödien oder Tragödien mit wenig Figuren zu dichten pflegen [88]) oder sie folgen Varro, der den grossen Lärm von vielen Gästen an der Tafel nicht suchte, wenn er eine grossartige Mahlzeit einzunehmen pflegte.

Beispiel von einsamen Historien, verglichen mit den Komödien und Gastmählern.
Riv. lib. III, fol. VIII b.
Riv. lib. III, fol. VIII b.
Alberti S. 240. Anm. 48.

31. Sondern nach seinem Vorsatz liess er zur Ergötzung nur eine mässige Anzahl auslesen und liess zu seinem Bankett nur neun oder zehn rufen, damit einer dem andern am Fröhlichsein nicht hindere. Aber in der Einsamkeit sind sehr rohe und unschöne Dinge, die den Augen keine Harmonie zeigen, nicht geschätzt.

Unschöne Dinge sind in einsamen Historien nicht zu loben.

Ghelijckenis van een Schilderie/ en een Blomrijcke velt/ daer de oogen den Biekens geleken/ nae veelderley constige verscheyden Bloemikens lustich zijn.

32) Oock als Zephirus Flora comt ontmoeten/
Daer sy hen voortijts meerder ondercusten/
En ghevlerckte Sanghers Aurora groeten/
Iae daer de nieu Blomkens de Lucht versoeten/
De Heunich soeckers/ die na soetheyt lusten/
Connen niet altijts op Adonis rusten/
Crocus en Smilax willen sy niet missen/
Ajaxen, Hyacinten, noch Narcissen.

Als veel verscheyden dinghen bij een wel ghedaen zijn/ ist een vermaeck te sien.

33) S'ghelijcks de oogen/ die hen geeren weyden
In alle schoonheyt van Picturams hoven/
Soecken veel plaetsen om hen te vermeyden/
Al waer hen lust met behaghen gheleyden/
Behongert om meer sien onder en boven/
Als lecker gasten/ na veelderley proven:
Want in verscheydenheyts ghebruyck met conste
Hebben gheeren de Charites hun wonste.

Van den Beelden te bedeelen hoogh en leegh.

34) Dan sommigh'Historien wel eensamer
Als ander vereysschen te zijn bysonder/
Oock zijnder om ordineren bequamer/
daer men mach doen ghelijck den Cramer/
die zijn goet ten tooghe stelt schoon te wonder/
Op hooghe borden/ ter zijden en onder/
Soo maecktmen d'History beschouwers eenich/
Op heuvels/ boomen/ oft op trappen steenich.

Van veel tronien int werc te pas te brengen.

35/ Oft houdend' aen colomnen der ghestichten/
Oock ander voor aen op den gront beneden/
Noch doet het d'History lieflijck verlichten/
Daer in veel en verscheyden aengesichten
Te brenghen/ als t'heerlijckste let der leden/
En ghelijck als veel zijn des Weerelts seden/
t'Bevallijckst en t'vermakelijkste vooren
Te stellen/ en sal niet qualijck behooren.

Van de heerlijcke

36) De heerlijcke Beelden sullen uytsteken/
In hoocheyt staend'oft sittende gheresen/
Boven die ander: en die hun aenspreken/
Vernedert/ bewijsen ghehoorsaem treken/
Ter verworpelijcker plaets'en verknesen/

32. Wenn auch Zephir der Flora begegnet, dort wo sie sich früher oftmals küssten, und geflügelte Sänger Aurora grüssen, und dort wo die neuen Blumen die Luft versüssen, die nach Süssem lüsternen Honigsucher können sich nicht immer auf Adonis [89]) ausruhen, sondern sie wollen Crocus und Smilax so wenig wie die Hyacinten des Ajax und Narzissus missen.

Vergleichung eines Gemäldes mit einem blumenreichen Felde, wo die Augen den Bienen gleichen, die nach verschiedenen Blumen lüstern sind.

33. Ebenso suchen die Augen, die gern in all der Schönheit von Picturas Garten weiden, verschiedene Plätze, wohin die Lust sie mit Behagen leitet, zu ihrer Ergötzung auf, um hungrig unten wie oben immer mehr zu sehen wie verwöhnte Gäste nach so manchem Kosten; denn in der mit Geschick gebrauchten Mannigfaltigkeit wohnen die Gratien gern.

Wenn viele verschiedene gutgemachte Dinge neben einandererstehen, so ist das hübsch zum ansehen.

34. Wiederum müssen einige Historien einsamer sein als andere. Auch ist es zum Komponieren besser, wenn man wie der Krämer handelt, der seine Ware hoch auf hohe Bretter, zur Seite und unten zum Bewundern hinstellt, und genau so einige Beobachter der Historie auf Hügel, Bäume oder steinerne Treppen hinstellt,

Die Figuren auf hohe und niedrige Plätze zu verteilen. Lionardo III, 285.

35. Oder sie sich an den Säulen der Gebäude halten lässt, oder andere auf dem Vordergrund unten. Ferner verschönt das eine Historie noch in lieblicher Weise, wenn viele verschiedene Gesichter, die der schönste Körperteil sind, darin angebracht werden; und obgleich es in der Welt viele Gebräuche gibt, das schönste und erfreulichste voranzustellen wird sich immer wohl eignen.

Viele Gesichter im Gemälde anzubringen. Lion. II, 137.

36. Die herrlichsten Figuren sollen hervorragen, entweder hoch stehend oder über die andern erhoben sitzend, und die, die sie ansprechen, müssen sich demütigen und sich gehorsam erweisen und auf gewöhnlichen Plätzen sich grämen und so fort; und so müssen alle unsere Figuren, nachdem sie in Beziehung auf erstere

Lionardo, III, 360. 377. 380.

Die herrlichen Figuren

beelden te verheffen/ en ander ootmoedich te maken.

Soo voorts al ons personnagien/ tot desen
Sy ghestelt zijn sullen aen alle canten/
Hun acten doen/ als fijn Comedianten.
37) Soo sulcke gracelijck doen al hun saken/
In gaen/ staen/ strijden/ vryden/ spelen/ danssen/
Verschrickt/ verwondert/ den droevighen maken/

Dat in d'Historie alles wordt ghebracht/ wat onse Const omhelsen of begrijpen con.

Hantdadich bewijsen den sin der spraken:
Summa/ al der affecten continancen
Actituden, Reflexen, wederglancen/
Wat onser Const belangt/ al t'eender masse/
Moet in d'History ghebracht zijn te passe.
38) Ten geeft d'History oock geen cleyn vercieren/

Van te maken een beelt/ dat den volcke schijnt aen te spreken/ en te toonen yet jammerlijcx datter gheschiet.

Als een der bootsen ghewent na de lieden
Is gheordineert/ op sulcker manieren/
Als wilde hy hun/ met neerstich bestieren/
Medelijdich eenich jammer bedieden/
Of yet dat schricklijck staet te gheschieden/
En doet schier t'Gemhaels beschouwers toevloeyen/
Door zijn aenwijsen/ een druckich bemoeyen.
39) In d'Ordinanty en salmen niet vlechten/

Van niet te seer te haspelen in d' historie/ dat d'een d'ander niet en belette/ soeckende oock soo veel den beelden heel te maken/ alst moghelijck is.

Noch seer laten haspelen d'een door d'ander/
Armen en beenen/ schijnende te vechten/
Maer eenvloedich/ ghelijckelijck/ in rechten
Ganck laten die dingen volgen malcander:
Oock heb ick veel hooren prijsen/ als van der
History de Beelden veel t'eender sommen/
Gants onghebroken gheheel moghen commen.

Oock op den beelden te letten/ die achter den principael voorbeelden staen/ hoe sy opden gront staen oft sitten/ oock achter een voortronie te maken een ander die bruyn comt/ om d' ander doen voortcomen.

40) Om den aert der Consten houden te vriende
Mackende beeldt oft troeng' alst mach ghevallen/
So sullen wy maken/ datmen is siende
Een ander daer achter/ jae al en diende
Oft en behoefde daer schier niet met allen/
Want dan sal moghen (als in doncker stallen)
Den beschaduwden achterstant te wijcken/
En ons voorbeeldt uyt te comen ghelijcken.

Te maken voor oft in midden een

41) Oock behoorden wy sonderlingh te wachten/
In d'History/ soo wy elders ontblooten/

an allen Seiten aufgestellt sind, ihre Bewegungen wie feine Schauspieler ausführen.

erhaben und die andern demütig zu machen.

37. Und sie sollen auch ihre Arbeit anmutig tun, sei es im Gehen, Stehen, Kämpfen, Freien, Spielen, Tanzen, seien sie erschreckt, verwundert oder traurig; deutlich sollen sie den Sinn ihres Tuns ausdrücken. Summa, die Beherrschung der Affekte, Stellungen, Reflexe und Spiegelungen, kurz alles, was zu unserer Kunst gehört, muss in der Historie angebracht sein.

Dass in der Historie alles dargestellt werden soll, was unsere Kunst umfassen kann.

38. Es verleiht der Kunst auch keinen geringen Schmuck, wenn eine Figur, die sich zu den Leuten wendet, angebracht wird, und zwar so, als wolle sie sie mit grossem Eifer mitleidig auf ein trauriges oder schreckliches Ereignis aufmerksam machen [90]). Und so wird durch dieses Hinweisen der Beschauer des Gemäldes zu lebhafter Arbeit angeregt.

Eine Figur zu machen, die das Volk anzureden scheint, um ihm ein jammervolles Ereignis zu zeigen.

Riv. lib. III, fol. IX b.

Alberti S. 122.

39. In der Komposition soll man auch nicht zu sehr Arme und Beine durcheinander flechten, als ob sie zu ringen scheinen, sondern einfach in richtiger Weise die Dinge folgen lassen. Auch habe ich oft preisen hören, wenn in einer Historie alle Figuren vollkommen und ungebrochen erscheinen.

Nicht zu sehr in der Historie verwickeln, damit das eine das andere nicht behindert.

Man soll auch ganze Figuren zu machen suchen, sobald dies möglich ist.

Lion. II, 233. 251.

40. Um die Kunst sich zur Freundin zu erhalten, sollen wir wenn es uns gefällt, eine Figur oder ein Gesicht zu machen, es so anordnen, dass man eine andere dahinter sieht; und wenn sie nicht nötig sein sollte, dann soll wie in dunklen Ställen die beschattete Hintenstehende zurückweichen, damit unsere vornstehende Figur herauszukommen scheint.

Auch auf die Figuren zu achten, die hinter der Hauptfigur stehen, wie sie im Bilde stehen und sitzen, auch hinter einem Gesicht eines zu machen, das beschattet wird, um ersteres heraustreten zu lassen.

Lionardo II, 87; III, 418, 423.

41. Auch müssen wir in der Historie darauf achten, dass wir dort, wie wir früher schon deutlich machten, wo wir eine grosse

Vorne oder in der Mitte soll gleichmässiges Licht sein, das auf beiden Sei-

vlacke lichtheyt/ die wedersijts afwijckt van graeu nae bruyn.

Dat wy over hoop veel schaduwen brachten/
Sonder so schielijck te laten met crachten
Ons herde bruyn teghen claer licht aenstooten/
Maer wel teghen graeuwen/ dan eenen grooten
Deel vlack licht sullen wy oock t'samen hoopen/
Doent oock als bruyn int graeu verloren loopen.

Dingen die so hart tegen bruyn licht comen bij 't schaeckbort vergeleken.

42) Lang heeft voortijts geregneert een disorden
Onder Schilders/ als dwalige ghesinten/
Dat hun Historien van verre worden
Aenghesien oft Marbre waer/ oft schaeck-borden/
Bringende swart op wit/ so Druckers printen:
Maer nu comen d'Italy Mezzatinten
In uso halfverwighe soete graeuwen/
Die 'tachter allencx bedommelt verflauwen.

Men behoeft wel op den sin der Historien te voor mercken/ doch heeft men alleen/ oft meest op welstant te letten: want Schilders en Poeeten hebben ghelijcke macht.

43) Nu behoefde wel/ dat wy niet en heelden/
Maer dat wij neerstelijck ginghen doorgronden/
Der Historien sin wel uyt te beelden/
Blijvende nochtans in ons vryheyts weelden/
Niet als Andromed' aen de roots ghebonden:
Want de Schilders/ nae Horaty oorconden/
In alles wat sy bestaen oft vermeten/
Hebben ghelijcke macht met den Poeeten.

Devote History beelden uytmuntich te maken.

44) Wy sien ons Voorouders/ wanneer sy naemlijck/
Een devoot History wilden beleyden/
De besonderste Beelden so bequaemlijck/
Voor aen uytmuntich (soot wel is betaemlijck)
Seer mercklijck stelden/ om wel t'onderscheyden
Soo dat d'aenschouwers sonder langhe beyden
Den sin oft d'History wel raden conden/
Sulcx te volghen is nut en goet ghevonden.

Hoe dat eenige hun historien vreemdelijck uytbeelden/ en schier onkenlijck maken/ waer van een exempel uyt Sannazarus Poeet van Napels.

45) Eenighe soecken/ door so vreemde paden/
Met verscheyden byvoechselen behende/
By te brenghen d'Historiale daden/
Datmen qualijck den sin soude gheraden/
Of men al schoon de geschiedenis kende/
Waer van ick hier een exempel voorwende/
Welck verhaelt Jacobus, Poeet verschenen

Schattenmasse anbringen, dann unseren schweren Schatten nicht hässlich direkt an das Licht anprallen lassen, sondern gegen Halbschatten. Dann sollen wir auch über einen grossen Teil gleichmässiges Licht zusammen fassen und es wie den Schatten auch in Halbschatten verlaufen lassen.

ten durch Halbschatten in den Schatten übergeht.

42. Lange hat vorzeiten irrtümlicherweise ein falscher Brauch unter den Malern geherrscht, dass ihre Bilder nämlich von weitem wie Marmor oder wie Schachbretter aussahen, indem sie schwarz neben weiss setzten wie bei den Erzeugnissen der Drucker. Aber nun kommen die italienischen Mezzatinten in Gebrauch, zarte gebrochene Töne, die den Hintergrund allmählich wie dunstig abflauen lassen.

Dinge die scharf gegen den Schatten stehen, werden mit dem Schachbrett verglichen. Lionardo II. 87; III. 487.

43. Nun erübrigt noch, damit wir nicht stehen bleiben, ernsthaft daran zu gehen, den Sinn unserer Historie wohl auszubilden; dabei bleiben wir übrigens in unserer vollen Freiheit und sind nicht wie Andromeda an einen Felsen gekettet. Denn die Maler haben, nach Horazens [91]) Aussage, in allem, was sie beginnen und vornehmen, das gleiche Recht wie die Dichter.

Man muss sehr den Sinn der Historie beachten, doch muss man ausschliesslich oder doch meistens auf Angemessenheit achten, denn Maler und Dichter besitzen dieselbe Befugnis.

44. Wir sehen wie unsere Ahnen, namentlich wenn sie ein Andachtsbild machen wollten, die Hauptfiguren schön und leicht bemerkbar vorne hinstellten, so wie es sich schickt, sodass die Beschauer ohne langes Zaudern gut unterscheiden und den Sinn der Historie erraten konnten; solches ist nützlich und wird zur Nachfolge empfohlen.

Andachtsbilder leicht fasslich zu machen.

45. Einige suchen auf fremden Pfaden mit verschiedenem Beiwerk der Historie aufzuhelfen, so dass man kaum den Sinn erraten kann, ob man schon die Ereignisse kennt. Hier nun führe ich ein Beispiel an, das Jakobus erzählt, der aus der Stadt, die nach einer Sirene benannt wird, stammt,

Dass einige ihre Historie merkwürdig darstellen und fast unkenntlich machen, wofür ein Beispiel aus Sannazaro, dem Dichter aus Ne-

Wt der Stadt/ ghenaemt na een der Syrenen/

Hier volght tot exempel/ een versierde schilderije in Pales Tempel/ om te leerern by voeghen.

46) Ghesticht van der Calciden oft Cumanen:
Desen gaet in zijn Arcady verclaren/
Hoe dat de schaephoedich Arcadianen
Op Pales feestdagh/ als haer onderdanen
T'samen na den Tempel ghecomen waren/
Om offeren op de roockend' Altaeren/
Maer saghen boven de poorte gheschildert
Heuvels en Bosschen/ met boomen verwildert.

47) Daer sachmen weyden in de groene beemden
Veel kudden verspreyt/ end' hen verselschappen
Ontrent tien hondert/ die als wachters teemden/
Datse verstroeyt niet en souden vervreemden/
Van deser in 't sant sachmen de voetstappen/
En de Herders eenighe sachmen stappen
de stijve Vlders/ van melcke gheswollen/
Ander de ghelockte vliesen ontwollen.

48) Eenig' op Sack-pijpen sachmen daer spelen/
Ander schenen/ wilden oock in hun singhen
T'gheluyt na bootsen met den voys der kelen:
Waer het ghene dat in d'ooghen van velen
Had eenen behaeghlijcken sonderlinghen
welstandighen aerdt/ boven ander dinghen/
Dat waren Nimphen/ al naeckte compagnen/
Half bedeckt achter een struyck Castagnen.

49) Die aldaer voor hen eenen Ram aensaghen/
En t'samen belachten vreuchdich bevanghen/
Omdat hy daer stondt met so groot behaghen/
Om aen eenen eyckenen krans te knagen/
Die hem voor zijne ooghen was ghehanghen/
Ende vergat/ door sulck ydel verlanghen/
Rontomme zijn voeten de groene grasen/
En soo bequame weyd' om hem te asen.

50) Middeler tijdt daer vier Satiren t'samen/
Met hoornen op het hooft/ en Geyten beenen/
Door een Mastickboom struyck al soetgens quamen/
Van achter reyckend'/ op dat syse namen

46. Und die erbaut ist von den Calciden oder Cumanen. Dieser erzählt in seiner Arcadia [92]) wie die Schafehütenden Arkadier am Festtag der Pales [93]) als ihre Untertanen gemeinsam zu ihrem Tempel gekommen waren, um auf den rauchenden Altären zu opfern. Sie sahen über der Türe ein Gemälde, in dem Hügel und Büsche, von Bäumen durchwachsen, dargestellt waren.

apel, angeführt wird.
Plin. III, 62.
Hier folgt zum Exempel ein erdichtetes Gemälde aus dem Tempel der Pales, um Beiwerk zu erlernen.

47. Da sah man zwischen den grünen Bäumen viele Herden verstreut und bei ihnen befanden sich ungefähr zehn Hunde, von denen sie als Wächter in Zaume gehalten wurden, damit die sich nicht zerstreuen und verirren; von diesen sah man im Sande die Spuren und von den Hirten sah man einige die von Milch geschwollenen steifen Euter melken, andere die gelockten Felle scheren.

48. Einige sah man den Dudelsack blasen, andere schienen singend mit ihren Stimmen die Töne nachahmen zu wollen und da war endlich auch das, was in den Augen vieler ein besonders gutes Ansehen geniesst, d.h. da waren auch Nymphen, nackte Mädchen, hinten nur halb bedeckt mit einem Büschel Kastanienlaub.

49. Die da vor sich einem Bock zusahen und zusammen vergnügt lachten, weil er mit grossem Behagen dastand, um einen Eichenast zu benagen, der da vor seinen Augen hing, und dabei in seiner fruchtlosen Begierde vergass, auf dem grünen Rasen und der schönen Wiese rundum zu seinen Füssen zu äsen.

50. Unterdessen waren vier Satyre mit Hörnern auf dem Kopf und Ziegenbeinen durch ein Mastixgebüsch vorsichtig herangeschlichen, die von hinten vorreichten, um sie bei den Schultern zu fassen. Da sah man dann einige, die ihr Kommen und ihre

By hen schouderen/ daer sachmen met eenen/
die alree hun const en archlistich meenen
Hadden vernomen/ snel na 't bosch toevluchten/
Sonder voor struycken oft bramen te duchten.

Carpinus.

51) De snelste van dese sachmen gheresen
Op eenen Ahorn-boom/ hebbend' in handen
Eenen langhen tack/ die sy had ghelesen/
En verweerd' haer aloo/ ander en presen
Noch en betrouwden gheen aerdtsche waranden/
Maer in een Rivier /om vlieden de schanden/
Ghespronghen swommen/ end hen witte lijven
Sachmen in 't doorschijnich storm-water drijven.

52) Als haer verlossinge nu was voor ooghen/
Zijnd' over 't water ten anderen boorde/
Blasend' ende swoeghende door arbeyts doogen/
Ginghen 't ghenatte hayr daer sitten drooghen/
En het scheen dat sy van daer met accoorde
Hen vervolghers met den werck' ende woorde
Bespottelijck verweten/ sonder swijghen/
Dat syse niet en hadden connen crijghen.

53) In eenen hoeck aen een water den blonden
Apollo sachmen daer oock sitten lenen
Op een wildt olijfstock/ als ten dien stonden
Over t'kudde van Admetus bevonden
Een herder te wesen/ en heeft gheschenen
Ernstich t'aensien in den velde daer henen
Twee stercke Stieren/ die malcander groetten
Metten hoornen/ en fortselijck ontmoetten.

54) Niet siend' hoe Mercurius den subtijlen
(Aen hebbend' een Geyten huyt/ dat hem voechde/
Onder t'slincke schouder nae Herders stijlen)
Hem zijn Koeyen heeft ontstolen terwijlen:
Daer stondt oock Battus, die als d'onvernoechde
Dese dievery' openbaerlijck wroechde/
In een steen verandert/ op sulcken ghysen/
Als schijnende metten vingher te wijsen.

55) An eenen grooten steen/ noch meer beneden/

arglistige Absicht schon bemerkt hatten, schnell auf das Gebüsch zuflüchten, ohne sich vor Strünken und Zweigen zu fürchten.

51. Die schnellste von ihnen sah man auf einen Ahornbaum klettern, einen langen Zweig in der Hand haltend, den sie aufgelesen hatte, und sich damit wehren; die andern vertrauten keiner irdischen Festung, sondern waren um der Schande zu entfliehen, in einen Fluss gesprungen und schwammen, und ihre weissen Körper sah man in dem durchsichtigen Wasser treiben. Carpinus. [94])

52. Als ihnen ihre Rettung klar wurde, da sie am anderen Ufer des Wassers waren, prusteten und schwitzten sie infolge der Anstrengung der Arbeit und setzten sich nieder, um das nasse Haar zu trocknen, und es schien, dass sie von dort gemeinsam durch Wort und Geberden den Verfolgern ihren Spott zu erkennen gaben, weil sie sie nicht erwischen konnten.

53. In einem Winkel am Wasser sah man den blonden Apoll sitzen und sich an einen wilden Ahornbaum lehnen, da er zu dieser Zeit Hirte der Herde des Admetus war, und er schien zwei starke Stiere auf dem Felde genau zu betrachten, die sich mit den Hörnern grüssten und heftig anrannten.

54. Er sah nicht, wie der verschlagene Merkur, der nach Hirtensitte ein Ziegenfell trug, das er unter dem linken Arm durchgezogen hatte, unterdessen die Kühe gestohlen hatte; da stand auch Battus, der, als er ihn als Ankläger dieses offenkundigen Diebstahls beschuldigte, in Stein verwandelt wurde, in einer Weise, als ob er mit den Fingern zeigte.

55. Etwas hinter einem grossen Stein sass Merkur mit aufge-

Sat Mercurius met wanghen verheven/
Spelend' op een Ruyspijp/ met loose zeden
En dweerse ooghen/ aensiende ter steden
Een witte Veerse/ die hem stont beneven/
En scheen dat hy gants met schalckheydt doordreven
Bedachte/ hoe best soude wesen moghen
Den gheooghden Argus van hem bedroghen.

Cerrus.

56) Aen d'ander sijde was in slaep gheleghen
Een Herder midden zijner Geyten onder
Eenen seer hooghen Eycken-boom vast teghen/
Oock eenen Hondt rieckende scheen gheneghen
Wat uyt zijn male te crijghen bysonder/
Welcke onder zijn Hooft lach/ maar met wonder
Blijd' ooghe de Mane aensiende desen/
Vermoeddement Endymion te wesen.

57) Hier by was ook Paris, en had begonnen
In een Olmeboom schorss' Enone schrijven
Met een seyssen/ maer wesend' overronnen
Van drie Goddinnen/ en haddet niet connen
Gants eyndighen maer alssoo laten blyven/
Om gheven oordeel tot belet van kijven/
Tusschen dees dry/ wie schoonst den prys waar weer-
(dich/
En daerom al naeckt voor hem stonden veerdich.

Dit is nu het scopus der History/ te weten/ tvonnis van Paris.

58) Maer t'gheen 'toverlegghen en te aensiente
Stondt/ seer vernuftich bevallijck/ ydoone/
Was de groote aendacht/ fraey van ingiene/
Van desen discreten Schilder/ door wiene
Daer stonden ghemaeckt/ uytnemende schoone
Iuno en Minerva elcke persoone/
Soo gants volcomen/ als dat hy van beter
Te doen niet hadde moghen zijn vermeter.

Merckt hier een aerdighe versieringhe uyt t' leven van Timanthes na gebootst/ om d'aenschouwers te doen bedencken/ dat Venus somense van

59) Nu hy Venus dan schoonder/ nae t'behooren/
Als d'ander twee te maken niet en wiste/
Heeft hy/ daer dese twee stonden van vooren/
Venus gheschildert subtijl in 't orbooren/
Met den rugg' om ghewent/ als wijs Artiste/

blasenen Backen mit lustiger Miene und verdrehten Augen einen Dudelsack spielend und eine weisse Kuh, die neben ihm stand, ansehend und schien gerade mit Schalkheit zu überlegen, wie am besten der vieläugige Argus von ihm betrogen werden könnte.

56. Auf der anderen Seite lag fest gegen eine sehr hohe Eiche gelehnt mitten unter seinen Ziegen ein Hirte im Schlaf und sein Hund schien zu schnüffeln, als wollte er etwas besonderes aus seiner Tasche erhalten, die unter seinem Kopf lag, und ihm sah der Mond wunderbar froh zu, so dass man in ihm Endymion vermuten kann. Cerrus.

57. Da war auch Paris, der begonnen hatte, mit einer Sichel in die Rinde einer Ulme Oenone zu schreiben; aber drei Göttinnen waren zu ihm gekommen, so dass er nicht ganz fertig geworden war, er liess es nun bleiben, um das Urteil abzugeben, damit das Zanken dieser Drei um die Frage, welche wohl als schönste des Preises würdig sei, verhindert würde, und die nun deswegen nackt vor ihm standen.

58. Aber was besonders zu überdenken und als sehr klug, schön und geeignet anzusehen ist, das ist die Aufmerksamkeit und der schöne Geist dieses tiefsinnigen Malers, von dem Juno und Minerva so wundervoll und vollkommen gemalt dastanden, dass er sich nicht vermessen konnte, etwas besseres zu machen. Der Skopus der Historie ist, das Urteil des Paris zu kennen.

59. Da er nun, wie man hören kann, Venus nicht schöner als die beiden anderen machen konnte, hatte er, da die beiden ersten nach vorne gekehrt standen, Venus, sehr fein berechnend, den Rücken zuwendend gemalt, und entschuldigte sich damit, als kluger Künstler durch List ertreuen zu dürfen, indem er zu be- Beachtet hier die hübsche Erfindung, Timantes nachge-

voor mocht sien de schoonste van al soude wesen/ gelijc men Agamemnon bedeckt den droefsten oordeelde.

Ontschuldighende t'behaghen met liste/
Ghevende t'bedencken/ mocht sy haer keeren
Sy soude des anders schoonheyt onteeren.
60) Velmeer fraeyicheyt diveersch van condicy
Stondt daer gheschildert/ nae Poeeten dichten/
Doch dese ginghen doen hun Sacrificy
Voor het Beeldt van Pales, met exercicy
Van veel Ceremony/ in die ghestichten/
Maer dit zijn Exempelen/ die ons lichten
Overvloedich en gheestich t'ordineeren/
En daer in lustich te Poëtiseren.
61) Wie verweckt sal nu den gheest niet ontdecken/
In Ordinancy volghende die sporen
Der Comedien/ daer Buffonsche ghecken/
Oft ander personnagen yet in trecken/
Alleen tot vermaken der Spectatoren:
Want so eenighe dinghen/ t' is verloren/
Ghedaen/ sy en hebben gheenen perfecten
Aerdt/ sonder additien oft adjecten.

Sannasarus was een Napels Edelman/ en wist dus van 't schilderen te schrijven/ hoe men Poeetlijck mach by voeghen.

62) Dus machmen eensaem History vermeeren/
Als ons hier voorbeeldt sulck schrift des Poeten/
En t'verwondert my seer/ dat sulcke Heeren/
Die misschien noyt schilderen ginghen leeren/
So heel schilderachtich hebben gheweten
Te schrijven van ons gheestighe secreten/
Dat my dunckt/ wy ons behooren vernoeghen
Met dit exempel/ hoe men by sal voeghen.
63) Oock weetmen wel/ dat op s'Weerelts toonneele
Alle soorten van personnagen spelen/
Hier sietmen de Coninghen in crackeele
Om Scepters en Croonen/ elders ten deele
Verliefde jeuchden in sotte quereelen/
Hier de Boeren t'Vercken messen en kelen/
Daer hipp'len en springhen grove Boerinnen/
Ginder bet voort reyen dertel Goddinnen.
64) Dit meen ick/ dat van wonder veel coleuren
Ghestalten/ en wesens zijn al de gesten/

denken gebe, dass, wenn sie sich unwende, sie die Schönheit der beiden anderen verderben würde.

ahmt, um die Beschauer bedenken zu lassen, dass Venus, sieht man sie von vorne, die schönste aller sein soll, gleich wie man Agamemnon verhüllt, für den Traurigsten hält. Plin. XXXV, 73.

60. Noch viel mehr schöne Dinge verschiedenster Gestalt waren da gemalt, wie der Dichter erzählt. Die Leute jedoch vollführten ihre heilige Handlung vor dem Bild der Pales in dem Tempel unter Ausübung vieler Zeremonien. Dieses sind nun Beispiele, die uns erleuchten, reich und geistreich zu komponieren und dabei lustig zu erfinden.

61. Wer wird nun angeregt nicht den Sinn darauf lenken, in der Komposition der Spur der Komödie zu folgen, in die die Spassmacher oder andere Personen allein zum Ergötzen der Zuschauer immer etwas hineinbringen; aber solche Dinge sind verlorene Mühe und haben keine Vollkommenheit ohne die notwendig zugehörenden Zutaten.

62. So soll man die einsame Historie erweitern, wie uns hier diese Schrift des Dichters sie vorgebildet hat, und es wundert mich sehr, dass solche Herren, die vielleicht noch niemals malen lernten, so sehr im Geist eines Malers von unsern kunsttheoretischen Geheimnissen zu schreiben wissen, sodass es mich dünkt, dass wir uns mit diesem Beispiel genügen lassen, wie man Beiwerk gebrauchen soll.

Sannazaro [95]) war Neapolitanischer Edelmann und wusste so auch vom Malen zu schreiben, wie man poetisches Beiwerk gebrauchen kann.

63. Auch weiss man, dass auf der Weltbühne alle Sorten von Menschen spielen; hier sieht man Könige im Streit, um Scepter und Kronen, anderswo verliebte Jugend in läppischen Tändeleien, hier stechen Bauern Schweine ab, da hüpfen und springen derbe Bäuerinnen, weiter hinten tanzen laszive Göttinnen.

64. So meine ich, dass von wundervielen Farben, Gestalten und Arten die Gesten sind, die auf der Erdenbühne[96]) vorkommen

Die in den aertschen Theatre ghebeuren/
Van ydel ghenoechte en sorghvuldigh treuren/
En van alles/ wat den Schilder mach resten/
Soo vindt hy hier stoffe ghenoech ten besten/
Om bouwen volcomelijcke welstanden/
Nae sulck History/ als hy heeft voor handen

Noch hoe men eensaem Historien mach vermeerderen/ tsy geestelijck oft anders/ Exempel van History van Abrahams offerhande.

65) Men can oock noch vermeerderen eensame
Historien/ op diversche manieren/
Ghelijck of men t'amplificeren name
D'eensaem offerhande van Abrahame/
Mochtmen gheestelijcke Beelden versieren
Op dat in der Sacrificy bestieren
Elcke van dees hem behulpich gheriefde/
Als te weten/ Gheloove/ Hop'/ en Liefde.

66) t'Geloof mocht Isaac gebonden in dwangen
Houden by der touw/ Abraham uytstrecken
Die handt/ Hope hem het keelmes toelanghen:
Want hy hopt'/ ick mach hem weder ontfangen/
Nae dien Godt oock can de dooden verwecken/
En door t'Geloof bracht hy hem daer te plecken
Liefd' en haer kinders t'vier mocht zijn bevolen/
Want sy daer branded' als vierighe colen.

Hebr. 11, 19.

67) Exempel hier oock de boodtschap Succary/
Vermeerdert met Enghelen en Propheten/
En in t'leven van Rosso door Vasari
Beschreven/ daer lesen wy van een Mary
Beeldt/ met de slangh' onder voeten versmeten/
Oock ons eerst' Ouders in banden gheseten
Aen der zonden boom/ en sy track de zonde
Door appel uytghebeeldt hun uyt den monde.

Exempel/ den boodtschap Succarij/ en een Marybeeldt van Rosso/ waar van elders in zijn leven volght.

68) End' in teycken dat sy met Son en Mane
Becleedt was/ noch door Rossen ghemaeckt/ vlogen
Boven in de Locht Phoebus en Diane/
Twee naeckte Beelden/ hoe wel dat soodane
Dinghen tot vermeerderinghe gheplogen
Niet alleen en zijn/ maer ghenaemt zijn moghen
Wtbeeldinghen/ Poetelijck' advijsen/

wie die der eitlen Freude und der tiefen Trauer und alles dessen, was sonst dem Maler übrig bleibt; so findet er hier guten Stoff genug, um eine volle Richtigkeit in der Historie, die er gerade unter den Händen hat, zu errichten.

65. Man kann auch einsame Historien auf verschiedene Arten erweitern; so wenn man zum Beispiel das Opfer Abrahams reicher machen wollte, kann man geistliche Figuren erfinden, dass jede von ihnen bei Ausübung der Handlung ihm nützlich sei, wie z. B. Glaube, Liebe und Hoffnung.

Wie man noch einsame Historien erweiten kann, sei es durch geistliche oder andere Figuren. Beispiel von Abrahams Opfer.

66. Der Glaube könnte den gebundenen Isaak mit dem Tau niederhalten, dem die Hand ausstreckenden Abraham die Hoffnung das Opfermesser darreichen, denn er hofft, er würde ihn wieder erhalten, da Gott auch die Toten erwecken kann, und aus Glauben brachte er ihn an diesen Platz. Der Liebe und ihren Kindern sei das Feuer anbefohlen, weil sie dort wie feurige Kohlen brennen.

Hebr. 11, 19

67. Beispiel sei auch die Verkündigung des Zuccaro [97]), die durch Engel und Profeten vermehrt wurde; im Leben des Rosso, das Vasari [98]) beschrieben, lesen wir von einem Marienbild, wo unter Marias Füssen die Schlange erschlagen liegt und wo auch unsere ersten Eltern in Banden am Baum der Sünde sitzen, und sie ihnen die Sünde, die durch einen Apfel dargestellt ist, aus dem Munde zieht.

Beispiel einer Verkündigung von Zuccaro u. einem Marienbild Rossos, wovon später etwas in dem Leben folgen soll..

68. Und zum Zeichen, dass sie mit Sonne und Mond bekleidet war, fliegen oben in der Luft Phöbus und Diana, zwei nackte Figuren, und damit solche Akzessorien nicht unbenannt sein sollen, mögen sie Symbole [99]) oder poetische Avise genannt werden, weil sie einen Sinn bezeichnend wiedergeben.

Die eenen sin beteyckenend' aenwijsen.

69) Nealces, een van de oude vermaerde/
Was in der Inventy constich ervaren/
Ghelijck hy metten Pinceel openbaerde/
Eenen strijdt te schepe makende/ daer de
Persianen teghen d'Egyptenaren
Op Nilus Riviere strijdende waren/
Waer quelde/ verleghen zijnde een wijle/
Om uyt te beelden t'water van den Nijle.

Merckt hier Exempel van vernuft/ om Riviere oft plaets uyt te beelden.

70) Maer was hem onmoghelijck/ om dieswille
Dat het Nijl en het Zee-water gheleken/
Soo heeft hy gheschildert een Crocodille/
Die scheen te loeren heymelijck al stille
Op eenen Esel/ die daer quam ghestrecken
Op den watercant/ en hadde ghesteken
De muyl in de Rivier/ met t'hooft ghesoncken/
Ghelijck of hy daer uyt hadde ghedroncken.

71) Op dat yeghelijck lichtelijck gheriede/
Hoe dat dit Oorloghs ontmoeten toeginge
Op de Rivier Nilus, alsulcx gheschiede
Want dit is t' voedtsel en de plaetse/ die de
Crocodillen begheeren sonderlinghe/
Sulcke Natuerlijcke beteykeninghe/
Soo in Persoonen/ Steden/ als Rivieren/
Gheven onse dinghen een schoon vercieren.

72) T'zy Water/ Zee/ Meyr/ Rivier oft Fonteyne/
Sy hebbent al voortijts by den Antijcken
Toegheeyghent eenighe Godtheyt reyne/
En bysonder uytbeeldingh in 't ghemeyne
Hier van ghelaten/ om t'wesens ghelijcken/
Onder Menschelijcke ghedaenten blijcken/
Exempel deser uytbeeldinghen eene/
Desen Nilus van witten Marmor steene.

73) T'zy oft hy door Griecken / Italianen/
Oft Egyptenaers handen is bedeghen/
Dat schoon antijck is/ is niet te miswanen
In den Roomschen Pauslijcken Vaticanen

69. Nealces, einer der berühmten Alten, war in der kunstvollen Erfindung erfahren, wie er sie mit dem Pinsel zum Ausdruck brachte, als er eine Seeschlacht malte, bei der die Perser gegen die Aegypter auf dem Nil kämpften; da quälte es ihn und machte ihn eine Zeitlang verlegen, wie er das Wasser des Nils wiedergeben sollte.

Plin. XXXV, 142. Achtet hier auf ein vernunftreiches Beispiel, wie man Fluss oder Ort darstellen soll.

70. War es ihm doch unmöglich, da Meer und Nilwasser sich gleichen, und so malte er ein Krokodil, das heimlich und still auf einen Esel lauerte, der auf das Flussufer zugekommen war und der das Maul des gesenkten Kopfes in den Fluss gesteckt hatte, gleich als ob er getrunken hätte.

71. Damit nun jeder leicht errate, dass die Vorgänge dieses Krieges sich auf dem Nil abgespielt hatten, war dies gemacht, da der Nil der Nahrungsplatz, den die Krokodile besonders aufsuchen, ist. Solche natürlichen Hinweise, sei es bei Personen, Städten oder Flüssen, dienen unseren Dingen immer als schöner Schmuck.

72. Sei es nun Wasser, See, Meer, Fluss oder Quelle, jedes hat ehemals bei den Antiken eine edele Gottheit erhalten, und die Darstellung, die im allgemeinen von ihr gemacht wird, erscheint wegen der Wesensgleichheit in menschlicher Gestalt. Ein Beispiel einer solchen Figur ist der Nil aus weissem Marmor.

73. Sei er nun durch griechische, italienische oder ägyptische Hände entstanden, schön antik ist er, das ist nicht zu bezweifeln, und er liegt unter blauem Himmel im Garten des päpstlichen Vatikans zu Rom, und so kunstvoll ist die Neigung des Nils darge-

Hof/ onder den blauwen Hemel gheleghen/
En so constich als daer is het gheneghen
Des Nijls uytghebeelt/ jae Natuer en wercken/
Dat is wonderlijck /en weerdich 'taenmercken.
74) Ghelijck Herodianus heeft beschreven/
Is t'opperst' al naeckt/ en om uyt te beelden
Eenighe verborghentheyt/ daer beneven
Hangt zijn hayr ende baert seer lanck ghedreven/
Op zijn lijf en been en sitten/ als speelden/
Sesthien Kinderkens/ langh zijnde/ soo veel den
Arem is van hant tot den ellenboghen/
Wt Philostratus wort den sin ghetoghen.
75) Beschrijvende van de Beelden der Goden/
Gaet hy van dees Kinderen oock bevlijten/
Hoe den Nijl is wassend' in sulcker moden/
Dat hy comt over Egypten ghevloden/
Hoogh over de boorden van zijn Limiten/
Tot sesthien elleboghen oft Cubiten/
Dus zijn dees sesthien Kinderen een teycken/
Dat des Nijls vloeden sulck ghetal bereycken.
76) T'gheschiet eens des Iaers ten sekeren tijde/
Maer als t'ghetal vier Cubiten is minder/
Soo en is t'volck in Egypten niet blijde/
Want sy zijn verwachtend' aen elcke sijde/
T'naervolghende Iaer des dieren tijdts hinder/
Soo was dan gemaeckt t'sesthiende der Kinder/
Hoogh op zijn Cornucopia gheseten/
Waer by t'vruchtbare Iaer was afghemeten.
77) Langs t'rechter arem laet hy neder sincken
Den overvloedigen vrucht-rijcken hooren/
Lenend' op een ghedierte metten slincken/
Welck veel t'onrecht Sphinx te wesen bedincken/
Achter zijnd' als een Leeuw/ en Maegt van vooren/
Maer t'beteyckent dat dit Aerdtrijcx versmooren
Daer in t'Landt geschiet/ als den loop der Sonnen
In Leo en Virgo plaets' heeft ghewonnen.
78) Rontom is gemaeckt/ in den boort der basen/

Sphinx wort niet ghemaeckt sonder Vogel-vleughelen/ ende is achter Hont ende Drakesteert.

Plin. lib 5 cap. 9 ende lib. 18. cap. 18.

stellt, ja seine Natur und Wirkung, sodass es wunderbar und erwähnenswert ist.

74. Wie Herodian(?) beschrieben hat, ist der Oberkörper nackt, und um einige Besonderheiten zu nennen, sein Haar und Bart hängt sehr lang herab, auf seinem Körper und seinen Beinen sitzen, als spielten sie, 16 kleine Kinder, die so gross sind wie sein Arm von der Hand bis zum Ellenbogen. Aus Philostrat ist die Erklärung genommen.

Luk. rhet. präc. 6.

75. Indem er die Götterbildnisse beschreibt, berücksichtigt er auch die Kinder. Der Nil nämlich wächst nach seiner Gewohnheit an, sodass er Aegypten überflutet, indem er hoch über die Grenzen seiner Ufer tritt bis zu 16 Ellen oder Kubiten; das bezeichnen diese 16 Kinder, da die Fluten des Nils eine solche Zahl erreichen.

Philostr. maior Imag. V 300, 23; 301, 1–20.

76. Es geschieht auch in einem Jahr zu einer bestimmten Zeit, dass die Höhe um 4 Ellen geringer ist, dann sind die Aegypter nicht froh, denn sie müssen auf jeder Seite im folgenden Jahre den Schaden der Teuerung erwarten. So ist denn das 16. Kind hoch oben auf dem Füllhorn sitzend dargestellt, weil danach das fruchtbare Jahr gemessen wird.

77. Längs des rechten Arms, lässt er das überquellende, fruchtreiche Horn niedersinken und er lehnt sich mit der linken auf ein Tier, das viele mit Unrecht für eine Sphinx halten, hinten ist es aber ein Löwe und vorne eine Jungfrau und bedeutet, dass in diesem Lande das Durchglühen des Erdreichs dann stattfindet, wenn die Sonne im Sternbild des Löwen und der Jungfrau steht.

Eine Sphinx wird nicht ohne Vogelflügel gemacht und hat hinten einen Hunde-oder Drachenschwanz. Plin. lib. V. c. 91. lib. XVIII, c. 18.

78. Rundum an den Seiten der Basis sind verschiedene Pflan-

Diversch ghewas/ als daer in die marassen/
Rieten/ papyren/ boomen/ Colocasen/
Oock diversche Dieren die hen daer asen/
Als vloet-peerden/ die in dat water plassen/
Met Peerde ruggen en manen ghewassen/
Oock als t'wilt swijn steert en tanden/ nae boven
De muyl stomp/ voeten als Ossen ghecloven.

Ptol. lib. 4. Plin. lib. 8. 25.

79) Dan oock Indy ratten /Iben/ en Scincen/
Daerenboven die cleyn mismaeckte dwerghen/
Tentirystes uyt d'Egyptsche Provincen/
Die de Crocodilen als cloecke Princen
Met hun cleyne Scheepkens quellen en tergen/
Datse moeten wijcken end' hen verberghen
Voor dees leeuwhertighe Helden gepresen/
Noch wy van een ander Nilus beeldt lesen.

80) In 't sessendertichste Boeck gaet ontknopen
Plinius, hoe d'Egyptenaren vonden
Een soorte van Marbre in Ethiopen/
Van verwen als Yser/ oock herdt om nopen/
Basaltes gheheeten/ door sulcke gronden
Van desen Marber in voorleden stonden
Vespasianus een Nilus beeldt dede
Stellen te Room/ in den Tempel van vrede.

81) Oock neffens dit Beelt sachmen so hantieren
Sesthien Kinderen bly gesten van vreuchden/
In teycken des wasdoms deser Rivieren/
Maer een der voornoemde Crocodijls dieren
Was by t'ander Beeldt oock midden de jeuchden/
Tot verstercken der uytbeeldinghen deuchden/
In welcken als des Schilders gheest is liber/
Nu dient ghesproken van den Roomschen Tiber/

82) Het Tiber beeldt is in 't voornoemd' hof binnen
De Stadt der Pictoriael Academen
Oock constich uytghebeeldt metter Wolvinnen/
Die daer leydt en schijnt vol jonstigher minnen/
Als Voester om sooghen by haer te nemen
De twee kinderkens Romulen en Renen,

zen gemacht, wie sie da in den Sümpfen wachsen. Schilf, Papyrus-Bäume, indische Wasserrosen, auch verschiedene Tiere, die sich darin ernähren, wie Flusspferde, die in dem Wasser plantschen, mit Pferderücken und -Mähnen, mit Wildschweinschwänzen und -zähnen, mit oben stumpfem Maul und Füssen wie Ochsenklauen.

79. Dann noch indische Ratten, Ibisse und Skinke, darüber die kleingestalteten Zwerge, Tentirysten, aus den aegyptischen Provinzen, die die Krokodile wie kluge Herrscher mit ihren kleinen Schiffen quälen und ärgern, so dass sie (die Krokodile) fliehen und sich verbergen müssen, und die deshalb als löwenherzige Helden gepriesen werden. Doch wir lesen auch noch von einer anderen Nilstatue.

Ptol. lib. 4, 5, 68. Plin. lib. VIII, 25.

80. Im 36. Buche sagt uns Plinius, dass die Aegypter eine gewisse Sorte Marmor in Aethiopien fanden, eisenfarbig und auch hart zum behauen, Basalt genannt. Aus diesem Grunde liess Vespasian vor Zeiten aus diesem Marmor eine Nilstatue machen und sie im Tempel des Friedens zu Rom aufstellen.

Plin. XXXVI, 58.

81. Auch bei dieser Statue sah man 16 Kinder sich mit frohlockenden Geberden betätigen, zum Zeichen des Wachstums dieses Flusses. Aber eins der vorgenannten Krokodile war bei dieser Statue auch mitten unter der Jugend zur Vermehrung der Schönheit der Symbols, in der des Malers Geist frei ist. Nun müssen wir noch vom römischen Tiber sprechen.

82. Die Tiberstatue ist innerhalb des vorgenannten Gartens der Stadt der Malerakademieen auch kunstreich dargestellt mit der Wölfin, die daliegt und mit liebevoller Zuneigung wie eine Amme die beiden Kinderchen Romulus und Remus säugen will. Auf dem Kopf hat er einen Blattkranz und in der rechten Hand das Füllhorn,

Maer opt' hooft heeft hy eenen crans van bladen/
Ter rechter handt den vrucht-hooren gheladen.
83) Vervult met Cooren/ Druyven/ ende Fruyten/
In d'ander handt eenen roeyer ghenepen/
Bewijsende/ datmen langs de conduyten
Zijns waters/ met groote Schepen en Schuyten
Van Roome ter Zee mach varen en schepen/
Over en weder/ ghelijckt staet begrepen
In zijnen Basis/ tot meerder verclaren/
Daer Schepen ghemaeckt op en neder varen.

Plin. lib. 34 cap. 8.

84) Oock heeft Eutychides soo constich conen
Voormaels uytbeelden in een Beeldt Euroten,
T'welck de Rivier is der Lacedemonen/
Soo datter gheseyt werdt van al den gonen
Die 't saghen/ dat t'werck vol consten doorgoten
Was/ veel claerder dan dat water ghevloten
In 't voornoemd' Rivier/ welck om zijn verfellen/
Toegheyghent is de Furien der Hellen.

Plin. lib. 4. cap. 8.

85) Alle Rivieren en stromende vloeden
Loopen en draeyen uyt end' in met hoecken/
En worden oock veel om sulcx te bevroeden/
Ghehoorent gheschildert/ welck mach ten goeden
Onsen gheest in het uytbeelden vercloecken/

Transfor. lib. 14.

Want Ovidius noemt oock in zijn Boecken
Den ghehoorenden Numicius, desen
Wiesch af Aeneam zijn sterffelijck wesen.

86) Men mach ooc uytbeelden Steden en Landen/

Petr. Mess. lib. 2. cap. 16.

Ghelijck Parasius dede voor henen/
Die heeft gheschildert met gheleerde handen
t'Athenische Beeldt/ daer sulcke verstanden
Van cloecker uytbeeldinghen in verschenen/
Datmen daer in sach van die van Athenen/
Manieren/ Conditien alder weghen/
Hun zeden/ aerdt en gewoonelijck pleghen.

87) Roome s' Weerelts Hooftstat wort als Palassen
Wtghebeeldt ghehelmt/ om haer vailliance/
Ghewapent sittend' op een deel harnassen/

83. Gefüllt mit Korn, Trauben und Früchten, und in der andern Hand hält er ein Ruder zum Zeichen, dass man auf seinen Wasserlauf mit grossen Schiffen und Kähnen von Rom zum Meere und wieder zurückfahren kann, gleich wie es auf seiner Basis zum besseren Verständnis angebracht ist, auf der auf und abfahrende Schiffe gemacht sind.

84. Auch hat Eutychides vormals in einer Statue den Eurotas, das ist der Fluss der Lakedämonier, so kunstvoll dargestellt, dass von allen, die ihn gesehen haben, gesagt wurde, dass das Werk von Kunst durchströmt war, die viel klarer sei als die Wasserfluten des vorgenannten Stromes, der seiner Verfehlungen wegen den Höllenfurien geweiht war. Plin. XXXIV, 78.

85. Alle Flüsse und strömenden Gewässer laufen und drehen sich winkelig aus-und einwärts und werden, um solches verstehen zu lassen, auch oft gehörnt gemalt [100]), wodurch unser Geist geschickt für Allegorieen reifer gemacht werden kann; so nennt denn Ovid in seinen Büchern einen gehörnten Numicius, der Aeneas die Sterblichkeit abgewaschen hatte. Plin. lib. IV, 79. Metam. 14, 599.

86. Man kann auch Städte und Länder symbolisch darstellen, wie früher Parrhasios tat. Derselbe hat mit gelehrter Hand Athen gemalt, in der ein solches Verständnis für feine Symbolik zutage trat, dass man darin die Manieren, Verhältnisse aller Art, Sitten, Wesen und gewöhnlichen Gebräuche der Athener erkannte. [101]) Petr. Mexias, lib. 2. Cap. 16.

87. Rom, die Hauptstadt der Welt, wurde als Pallas behelmt und wegen ihrer Tapferkeit auf einem Haufen Harnische und anderen Dingen, die zum Kämpfen gehören, gewappnet sitzend

En ander dinghen/ die tot strijden passen/
In de rechter handt met een Spiets oft Lance/
Voort een cleen victory beeldt/ metten crance
Van Lauwerboom/ en Pallemtack oock mede
In de slincker handt/ nae heerlijcker zede.
88) Ionstige leerjeugt/ ghy zijt my veel stappen
Ghevolght/ om History wel leeren schicken/
Tot verscheyden dinghen met eyghenschappen
Te beelden uyt/ nu willen wy dees trappen
Afdalen/ en het vervolgh overschricken/
Indien ick tijt heb'/ en lust met verquicken/
Sullen wy een andermael/ t'ander plecken/
Dees groote Matery breeder uytstrecken.

Eynde der Ordinantien.

dargestellt, in der rechten Hand einen Spiess oder eine Lanze, ferner eine kleine Siegesstatue mit einem Lorbeerkranz, und in der linken Hand dann nach herrlicher Sitte einen Palmenkranz haltend.

88. Meine dankbaren Schüler, ihr seid mir die vielen Schritte gefolgt, um Historien komponieren und verschiedene Dinge mit ihren Eigenschaften allegorisch darstellen zu lernen. Nun wollen wir diese Stufen herabsteigen und das folgende übergehen. Wenn ich Zeit und zugleich Lust habe, wollen wir ein ander Mal und an einem anderen Ort diesen grossen Stoff weiter ausführen[102]).

WTBEELDINGHE DER AFFECTEN/ PASSIEN/ BEGEERLIJCKHEDEN/ EN LIJDENS DER MENSCHEN.

Het seste Capittel.

Niemant vry van passien/ affecten menschelijck swack genegen.

1) Gheen Mensch soo standvastich/ die mach verwinnen
Soo gantschlijck zijn ghemoedt en swack gheneghen/
Of d'Affecten en passien van binnen
En beroeren hem wel zijn hert' en sinnen/
Dat d'uytwendighe leden mede pleghen/
En laten door een merckelijck beweghen/
Soo in ghestalten/ ghedaenten/ oft wercken/
Bewijselijcke litteyckenen mercken.

Wat smenschen affecten oft passien zijn.

2) De Natuer condighe laten ons hooren/
Onderscheydelijck de namen der dinghen/
Affecten gheheeten/ eerst en al vooren
Liefde/ begeerlijckheyt/ vreucht/ smert en tooren/
Commer en droefheyt/ die t'herte bespringhen/
Cleynmoedicheyt/ vreese quaet om bedwinghen/
Oock opgheblasenheyt/ en nijdich veeten/
Dees en derghelijck/ al Affecten heeten.

Aristides den eersten uytbeelder der Affecten.

3) Aristides van Theben heeft diese stucken
(Ethe gheheeten/ zijnde by de Griecken)
Alder eerst met de verwe gaen uytdrucken/
Soeckend' oock in der Consten hof te plucken
Schoon nieuwe Bloemkens/ die lovelijck riecken/
Van zijn ghewondt Wijf ende zijnen siecken/
Waer door zijn vermaertheyt seer is gewassen/
Sal ons oock noch/ in dit propost wel passen.

Met wat leden des aenschijns d'af-

4) Dees affecten/ zijn niet soo gaer en lichte

DARSTELLUNG DER AFFEKTE, GEMÜTSBEWEGUNGEN, BEGIERDEN UND LEIDENSCHAFTEN DER MENSCHEN.

Das sechste Kapitel.

1. Kein Mensch ist so standhaft, dass er sein Gemüt und seine schwächlichen Neigungen so völlig überwände, dass die Gemütsbewegungen und innern Leidenschaften nicht sein Herz und seine Sinne berührten, so dass die äusseren Gliedmassen mitarbeiten und so durch eine sichtbare Bewegung der ganzen Gestalt, des Gesichtes oder der Gesten deutliche Zeichen zu merken geben.

Niemand ist frei von Gemütsbewegungen, Leidenschaften u. menschlichen schwachen Neigungen.

2. Die Naturkundigen lassen verschiedene Namen der Dinge, Affekte genannt, hören, zuerst und voran die Liebe, dann die Begierde, Freude, Schmerz und Zorn, Kummer und Trauer, die das Herz überfallen, Kleinmut und kaum zu bezwingende Furcht, auch Aufgeblasenheit und neidische Fehden. Diese und dergleichen heissen Affekte.

Was des Menschen Affekten oder Gemütsbewegungen sind.

Plin. XXXV, 98.

3. Aristides hat die Dinge, die Ethos[103]) bei den Griechen genannt werden, zuerst mit der Farbe wiedergegeben, indem er im Garten der Kunst schöne neue Blumen zu pflücken suchte, die lieblich duften, so in seiner verwundeten Frau und seinem Kranken, durch die seine Berühmtheit sehr wuchs. Er passt uns sehr gut zu unserem Zweck.

Aristides gab zuerst die Affekte wieder.

4. Diese Affekte sind gar nicht so leicht darzustellen als wie

Mit welchen Gesichtsteilen

fecten uyt te beelden zijn.

T'exprimeren/ als sy wel zijn te loven/
Eerst met de leden van den aenghesichte/
Thien oft wat meer van diverschen ghesichte/
Als/ een voorhooft/ twee ooghen en daer boven
Twee wijnbrouwen/ en daer onder verschoven
Twee wanghen/ oock tusschen neus ende kinne
Een twee-lipte mondt /met datter is inne.

Natuere wijst d'affecten.

5) Hier heeft den Schilder wel neerstich te waken/
En t'natuerlijck wesen wel te doorloeren
Om des ghelederS soo ghestelt te maken
Teghen malcanderen/ dat sy de saken
Te kennen gheven/ die t'herte beroeren/
Om met sLichaems gesten sulcx uyt te voeren:
Want al wat d'affecten moghen bedrijven/
Wijst Natuer al meer/ dan men can beschrijven.

Histrionica zijn gesten/ ghelijck die de Comedyspelers ghebruycken.

6) Doch ten waer niet behoorlijck/ dat wy heelden/
Eenighe maniere/ reghel en orden/
Om nu dese dinghen veel uyt te beelden
Op dat al onse personnagen speelden
Nae Histrionica Const /en ontgorden
Sulcke gesten/ daer sy toe sullen worden
Op de scena ghestelt/ t'zy in Comedy
Met blijschap/ oft in droeflijcke Tragedy.

Van d'affect der Liefden uyt te beelden.

7) Laet ons nu dan tusschen Mannen en Vrouwen
Eerst in ons werck/ nae der specien ganghen/
T'affect der Liefden uytbeeldinghe bouwen/
Met een vriendelijck toelachend' aenschouwen/
Met omhelsinghen/ en aermen omvanghen/
En de hoofden toeneyghende doen hanghen
Nae malcander/ als vol Liefden doorgoten/
Met de rechte handen in een ghesloten.

8) Oock tusschen gelievers der Liefden grootheyt
Can haer swaerlijck veynsen/ maer lichte wroegen/
Door pijnelijcke schaemt/ en s'herten blootheyt/
Verwende t'aenschijn met een Roose rootheyt/
En hier van willen wy Exempel voeghens/
(Tot bevestingh'/ en om t'propoost vernoeghen).

sie zu rühmen sind, so erst mit den Gesichtsteilen, als da sind zehn oder etwas mehr von verschiedenem Aussehen, wie eine Stirn, zwei Augen und darüber zwei Augenbrauen und darunter geschoben zwei Wangen und zwischen Nase und Kinn ein Mund mit zwei Lippen und dem was darinnen ist.

die Affekte ausgedrückt werden können. Plin. VII, 8.

5. Hierauf hat der Maler ernsthaft acht zu geben und ihre Natur und ihr Wesen genau zu durchforschen, um diese Teile des Gesichts so gegeneinander zu stellen, dass sie Sachen, die das Herz berühren, zu erkennen geben, und er diese durch die Gesten des Körpers ausdrücken kann. Aber alles was die Affekte zur Darstellung bringt, zeigt die Natur besser an, als man beschreiben kann.

Die Natur zeigt die Affekte an.

6. Doch es geziemt sich nicht, dass wir irgend eine Manier oder Regeln und Anordungen verheimlichten, wonach diese Dinge nun gut dargestellt werden könnten, so dass alle unsere Figuren nach der Kunst der Mimik spielten und nur solche Geberden vornehmen, derentwegen sie auf die Bühne gestellt sind, in der Komödie freudige und in der Tragödie traurige.

Histrionica sind die Geberden, wie sie die Komödienspieler ausführen.

7. Lasst uns nun in unserem Werk zuerst nach der Anordung des Stoffes die Affekte der Liebe zwischen Mann und Frau unterscheiden und darstellen lernen mit dem freundlichen Zulachen und Anblicken, mit Umhalsen und Umarmungen und mit von Liebe durchglühten, einander zugeneigten Köpfen und den ineinandergelegten rechten Händen.

Wie man den Affekt der Liebe darstellt.

8. Auch kann zwischen den Verliebten sich die Grösse der Liebe kaum verbergen, sondern beschuldigt sich leicht durch peinliche Scham und des Herzens Blösse, indem sich das Gesicht mit Rosenröte bedeckt. Hierzu wollen wir zur Befestigung und zur Erbauung unsrer Belehrung das Beispiel von Antiochus, der heimlich seine Stiefmutter Stratonike liebte, anführen.

Beispiel der Geschichte von Antiochus und seiner Stiefmutter Stratonike.

Van Exempel van een Historie van Antiochus en zijn stiefmoeder Stratonica.

Van Antiochus, welcken heymelijcke
Beminde zijn Stiefmoeder Stratonijcke.

9) Veelsins den sotten lust socht hy t'ontvluchten/
Wanhopich hier van te moghen verwerven
Eenich gheniet van troostelijcke vruchten/
Ten laetsten door langhe trueren en suchten
Lach cranck te bedd'/ en wilde/ met te derven
Lichamelijck voedtsel/ hem laten sterven:
Maer de Doctor Erasistratus kende
Wel haest/ dat het was der Liefden ellende.

10) Maer op wien het was niet connende speuren/
Gingh neerstich op t'Ionghelings wesen achten/
T'elcken dat yemandt tradt binnen der deuren/
Of t'aenschijn niet root en soude coleuren/
En meer ander dinghen/ die de ghedachten
De affecten oft d'inwendighe crachten
Der Menschen/ door beweghelijck oprijsen/
Met uytwendighe teyckenen bewijsen.

11) Maer daer en geschiede gants niet te gader/
Dan t'elcken Stratonica in de camer
Quam alleen/ oft met Seleucus zijn Vader/
Doen sloech zijnen Puls als beroerde ader/
Den voys werdt ghebroken met een ghestamer/
T'aenschijn vierich root/ sweetende bequamer:
Summa/ gheen teycken aen hem daer en faelde/
Van al wat Sappho schrijvende verhaelde.

12) Al wist den Medecijn door menich teycken
Nu schoon tot wat Vrouwe zijn sinnen vielen/
Wist hem doch gheen hulpighe handt te reycken/
Iae siende nochtans hem daghelijcx bleycken
In swaer verlanghen/ met benouder sielen/
En de sieckte vleysch meer en meer vernielen:
Hy dachte vast/ wat raedt sal hier orboren/
Dat s'Conings Sone niet en gae verloren.

13) Hadt juyst niet geweest zijn eygen Stiefmoeder/
En so schromich een dinghen onghewone/
Hy haddet den Coningh wel ghemaeckt vroeder:

9. Auf verschiedene Art suchte er der eitlen Lust zu entfliehen und hoffte umsonst hierdurch einigen Nutzen und süssen Trost zu erzwingen, zuletzt lag er krank infolge langen Trauerns und Sehnens zu Bett und wollte, indem er jegliche leibliche Nahrung verweigerte, sterben. Aber der Arzt Erisistratus erkannte schnell, dass es sich um Liebesleid handelte.

10. Aber um wen, konnte er nicht herausfinden, und so fing er an, genau auf des Jünglings Wesen zu achten und bei jedem, der in die Türe trat, ob sich sein Gesicht nicht rot färbte und auf andere Zeichen, die die Gedanken der Leidenschaften oder inneren Gewalten des Menschen durch sichtbares Aufsteigen in äusserer Weise kundtun.

11. Aber da geschah samt und sonders nichts, ausser wenn Stratonike allein oder mit seinem Vater in die Kammer kam; dann schlugen seine Pulse wie in einer aufgeregten Ader und die Rede wurde zu einem Gestammel gebrochen, das Gesicht wurde feuerrot und begann zu schwitzen. Summa, kein Zeichen fehlte an ihm von dem, wovon Sappho schrieb. Ov. her. XV.

12. Nun wusste der Arzt durch manche Zeichen, auf welche Frau seine Sinne gerichtet waren, und wusste ihm doch keine helfende Hand zu reichen; er sah ihn täglich bleicher werden und das kranke Fleisch mehr und mehr verfallen. Er dachte sehr nach, welcher Rat hier nützen könnte, damit des Königs Sohn nicht verloren ginge.

13. Wäre es nicht gerade seine Stiefmutter gewesen und eine so schreckliche und ungewohnte Sache, er hätte den König wohl benachrichtigt. Aber zuletzt bestärkt durch die grosse Liebe, die,

Doch ten lesten versekert/ door de goeder-
tierenheyt en groote liefde/ de gone
Die hy wist Seleucus droegh zijnen Sone/
Werdt hy verstout/ dat hy seyd' ofte briefde/
Dat zijns Soons siecten oorsake was Liefde.

Listicheyt van Erasistratus den medicijn.

14) Doch (seyd' hy) een Liefde niet om genesen.
Want voor hem en can niet worden vercreghen
T'geliefde Vrou-mensch. Den Coning mits desen
Seer beroert vraegde/ wie dat het mochte wesen?
Antwoordende/ heeft den Meester versweghen
De rechte waerheyt/ ende seyde teghen
Den Coningh/ 'tis mijn Wijf/ daer onder allen
Zijns herten sin soo seer op is ghevallen.
15) Och (seyde de Coningh)/ ghy ons ydoone
Lieve vriendt zijnde/ soudt ghy niet toelaten
'tHouwelijck tusschen u Echte persoone
En mijnen sone/ die ons Rijck en Croone/
(Als ghy weet) alleen mach houden in staten?
Ghy die hem Vader zijt/ vol caritaten/
Al liefd' hy Stratonica, 'tis te dencken/
(Sprack d'ander) ghy en soutse hem niet schencken?
16) Och vriend/ of my God so veel gracy gonde/
Iae of eenighe Menschen so veel deuchden/
Dat ick dees liefde ghewisselen conde
Aen mijnder Vrouwe/ tot mijns Soons gesonde/
En dat hy mocht leven verfraeyt in jeuchden/
Ick gaefse hem geerne met liefd' en vreuchden/
Oock gants mijn rijcke/ was s'Conings vermanen/
Met 't herte vol drucks/ en d'ooghen vol tranen.
17) Doen greep den Meester zijn rechterhandt coene/
Seggende: hebt acht/ als wijse gesinde/
Op dijns huys welvaert te desen saysoene/
Ghy en hebt voorts myn hulp niet meer van doene
Ghys' Minnaers Vader/ en Man der beminde/
Oock Coningh wesende/ soo meught ghy in de
Sake nu selve ten besten voortvaren:
Dus liet hy stracx zijn volck in raedt vergaren.

wie er wusste, Seleucus seinem Sohn entgegenbrachte, wurde er kühn und sagte ihm, dass die Krankheitsursache seines Sohnes Liebe sei.

Schlauheit des Arztes Eristratus.

14. Doch, sagte er, keine Liebe zum Genesen. Denn er kann die geliebte Frau nicht erhalten. Der König, durch dies sehr erschüttert, fragte, wer das sein möchte; der Meister antwortete, verschwieg aber die rechte Wahrheit und sagte dem König, es ist mein Weib, der unter allen die Neigung seines Herzens sich zugewendet hat.

15. Ach, sagte der König, da ihr uns ein lieber und ergebener Freund seid, würdet ihr die Heirat zwischen eurer Ehefrau und meinem Sohne, der uns Reich und Krone, wie ihr wisst, allein in Stand halten kann, nicht zulassen? Da sprach der Andere: bedenket, der ihr ihm ein liebevoller Vater seid, für den Fall er liebte Stratonike, würdet ihr sie ihm nicht schenken?

16. Freund, wenn mir Gott so viel Gnade schenkt, und die Menschen so viel Verständnis, dass ich die Liebe meiner Frau gegen meines Sohnes Gesundheit eintauschen könnte, damit er in froher Jugend lebte, so gäbe ich sie ihm gerne und mein ganzes Reich dazu; das sagte der König mit bedrücktem Herzen und tränenden Augen.

17. Da nahm der Meister kühn seine rechte Hand und sagte: Gebt Acht, als kluger Mann, zu eures Hauses Wohlfahrt habt ihr von dieser Zeit an meine Hülfe nicht mehr nötig; ihr des Liebhabers Vater und der Mann der Geliebten und König, ihr mögt nun in dieser Sache selbst zu eurem Besten weiter handeln. Darauf liess dieser schnell sein Volk zum Rat sammeln.

18) s'Conincx raet ging voort/ niet tegen en mochter
Ander goetduncken van vrienden oft Princen:
Want de Vaderlijcke liefde so wrochter/
Dat die eerst zijn Wijf was/ werdt zijn Schoondochter
Den Soon oock verlost van t'hertseerich pincen/
Vercregh noch hier boven een deel Provincen/
Dits in Rijm ghebootst uyt Plutarchi prosen/
Op 'tpunct/ dat liefd haer selven wroegt met blosen/

Wonder liefde van Seleucus tot zijnen Soon.

19) Een spreeckwoort isser /om nu voort te menen/
Als/ waer handt waer seer/ waer liefde waer ooge/
Dits van beyden waer /want aen hooft of schenen
Ghevoelende 'tseer/ de hant moeter henen:
Oock 't gesicht altijt met neerstighe pooge
Sal hem door des herten wil en gedooghe
Naer het geliefde goet wenden en draeyen/
Als Clytie doet na der Sonnen raeyen.

Een spreeckwoort/ waer liefde waer ooghe; want d'ooghe een bode is des herten.

20) Helena by Menelaum gheseten/
Paris van Troyen daer zijnde te gaste/
Met zijn oogen/ nae 't segghen der Poeten/
Liet hy haer veelsins zijn begheerten weten
In smeeckender wijse/ so dat sy vaste
Besorght was/ ofter haren Man op paste/
En crijghende 'tverstant van sulcke gesten/
Dat hy hem sulcks niet en name ten besten.

21) Maer van Moederlijcke liefde loyale/
Die Sannazary Arcadien lase/
Vol soeter Poeterie Pastorale/
Die vonde door de Artificiale
Mantegni handen beschildert een vase
Van boven beneden tot voet oft base/
En daer in neffens ander fraeyicheden/
Een Nimph'al naeckt/ seer schoon in alle leden.

Een vase is een kan.

22) Dan dat haer voeten als der Geyten waren/
En sat op een Bocken huydt vol van wijne/
Soogend' een Satyrken cleyn/ jongh van Iaren/
Dit soo teerder en sachtelijck met haren/
Ooghen aenschouwend/ en met sulcken schijne/

Van Moederlijcke affectie uyt te beelden.

18. Des Königs Rat ging durch, dagegen konnten die guten Meinungen der Freunde und Fürsten nicht aufkommen. Die väterliche Liebe brachte es zu Stande, dass die, die erst sein Weib war, seine Schwiegertochter wurde; der Sohn nun erlöst vom Pein des Herzwehs erhielt noch dazu ein gutes Teil Provinzen. Dies ist aus Plutarchs [104]) Prosa in Reim gebracht, mit der Absicht zu zeigen, dass die Liebe durch Rotwerden sich selbst beschuldigt.

Wunderbar grosse Liebe des Seleucus zu seinem Sohne.

19. Und um fortzufahren, es gibt ein Sprichwort [105]), das lautet wo Hand, da ist Schmerz, wo Augen, da ist Liebe. Dies stimmt bei beiden, denn wenn man an Kopf oder Glieder Schmerzen fühlt, so muss die Hand dahin, dagegen wendet und dreht das Gesicht sich mit ernstem Bemühen durch des Herzens Willen und Streben nach dem geliebten Schatz wie Clytia nach den Strahlen der Sonne.

Ein Sprichwort: Wo Augen, da Liebe, denn das Auge ist der Bote des Herzens.

20. Als Helena bei Menelaus sass und Paris von Troja da zu Gaste war, liess er ihr, wie die Dichter erzählen, mit inständigem Bitten auf verschiedene Art mit seinen Augen sein Begehren merken, so dass sie sehr besorgt war, dass ihr Mann aufmerksam werden würde und dass er, wenn er diese Geberden verstehen würde, ihm dies nicht sehr hoch anrechnen würde.

21. Nun von mütterlicher hingebender Liebe. Wer Sannazaros Arcadia [106]), ein süsses pastorales Gedicht, liest, findet da eine Vase von den Händen des Künstlers Mantegna, von oben bis auf den Fuss hinunter bemalt, und darauf neben anderem Hübschen eine ganz nackte Nymphe mit sehr schönen Gliedern.

Eine Vase ist eine Kanne.

22. Nur dass sie Ziegenbeine hatte. Sie sass auf einer Bockshaut voll Wein, und säugte einen kleinen Satyr, jung an Jahren und blickte ihn so zärtlich und sanft mit ihren Augen an und mit einem solchen Glanz, als ob sie selbst durch den süssen Liebes-

Mütterliche Liebe darzustellen.

Als ofs' haer selven/ door de soete pijne
Der Liefden/ gantsch soude brenghen te nieten/
By dat haer gesten openbaren lieten.

23) De een borst heeft dit Kindeken ghesogen/
Op d'ander gheleyt zijn handeken teere/
De Mamme aensiend' uyt al zijn vermoghen
Vreesend' ofse hun mocht worden ontoghen:
Euphranor den Schilder die wert ook seere
Ghepresen/ en behaelde groote eere/
Hebbende ghemaeckt den Troyaenschen Paris,
Soo constich/ dat het om ghelooven swaer is.

Den Troyschen Paris gheschildert/ in welcx troenge en beeldt veel affecten te sien waren.

24) Want het schijnt/ men sach in dat aengesichte
Affecten diversch inwendich bevoelen/
Eerst verstandt/ en cloeckheyt genoech/ om lichte
Tusschen de Goddinne te doen gherichte/
En met de schoonheyt eens lustigen boelen/
De liefd'aen Helena, sonder vercoelen:
Oock een Manlijck wesen/ stout van bestane/
Om den stercken Achilles te verslane.

Raminge/ hoe dit mochte toe gaen.

25) De ooghen mochten wel van dees figuere
Ghenoech openstandich wijsheyt bewijsen/
En de Manlijckheyt een stercke postuere/
Een lachende mondt/ amoureusheyt puere/
Dan zijn oock veel des ghemeyn volcx advijsen
Hier in seer voorderlijck/ met hooghe prijsen:
Nu de begeerlijckheyt/ die doetmen blijcken/
Met ooghen die ernstich yet bekijcken.

De oogen den legher der begheerlijckheyt.

26) Laesmen Plinium, Natuer-condich plegher/
En oock de schriften des grooten Alberten,
Men bevonde des begeerlijckheyts legher
Te wesen de ooghen/ oock nieuwers degher
Te speuren de liefd' en droevighe smerten/
T'zijn spieghelen des gheests/ boden des herten/
Die daer openbaren jonst/ en benijden/
Stadicheyt/ beweghen/ sachtmoedt/ verblijden

27) Wt dees twee Lichten/ die t'Lichaem geleyen/
Melijdige tranen/ en droefheyts beken/

schmerz ganz zu Grunde gehen müsste, wie es ihre Gesten offenkundig werden lassen.

23. An der einen Brust hatte das Kindchen gesogen, auf die andere sanft seine Hand gelegt, die Brust unentwegt anblickend aus Furcht, sie würde ihm entzogen. Der Maler Euphranor wird auch sehr gerühmt und erlangte grosse Ehre, weil er den Paris von Troja gemacht hat und zwar so kunstvoll, dass es kaum zu glauben ist [107]).

24. Denn es schien, man sähe zuerst in seinem Gesicht den Ausdruck verschiedener Gefühle wie Verstand und grosse Klugheit, um leicht zwischen den Göttinnen urteilen zu können, dann die Schönheit eines lustigen Liebhabers, der ohne Abkühlung Helena liebte und auch ein männliches und tapferes Wesen, um den starken Achill zu erschlagen.

Der trojanische Paris ist gemalt, dass in seinem Gesicht u. seiner Gestalt viele Affekte zu sehen waren.

25. Die weit offenstehenden Augen dieser Figur möchten wohl Weisheit beweisen und Männlichkeit seine starke Gestalt, ein lachender Mund seine Verliebheit. Hierzu sind auch die Aeusserungen des gewöhnlichen Volkes sehr förderlich durch seine Lobpreisungen: denn die Begier zeigt man sich und besieht sie sich mit ernsthaften Mienen.

Ueberlegung wie das gewesen sein könnte.

26. Liest man Plinius, den naturkundigen Ratgeber, und die Schriften des Albertus Magnus [108]), so findet man, dass das Lager der Begehrlichkeit die Augen sind, wie auch reinerer Tugenden wie der Liebe und des Leides. Sie sind die Spiegel des Geistes, die Boten des Herzens, sie offenbaren Gunst und Neid, Entschlossenheit, Rührung, Sanftmut und Freude.

Die Augen, das Lager der Begehrlichkeit. Plin. XXXIV, 145.

27. Aus diesen zwei Lichtern, die den Körper leiten, befeuchten mitleidige Tränen, die Bäche der Trauer, die blühenden Wan-

T'bloeyende veldt der wanghen overspreyen/
T'hert hem ontlossende/ met bitter schreyen/
Dat wonder is/ als den druck is ontweken/
Waer soo groot een vochtich plas heeft gesteken/
Ende verborghen blijft/ stil en gerustich/
Als men van herten is vroylijck en lustich.

Om vrolijckheyt des ghemoets uyt te beelden.

28) Dus een blijd'herte/ dat druck is verstroylijck/
Op dat wy dat wel uyt te beelden wisten/
Wy sullen d'ooghen half toe maken moylijck
Den mondt wat open/ soet/ lachende/ vroylijck:
Oock behoefde wel/ dat wy mede gisten
Op 't woort laetae frontis, der Latinisten/
Een blijde voorhooft/ dat slecht is en simpel/
En niet belemmert met menighe rimpel.

Van het voorhooft/ wroegher der Sielen ende 't boeck des herten.

29) Op 't voorhooft (welck de Heidensche geslachten
Genius toewijdden) segg' ick/ behoeven
Wy te letten/ nadien 't eenighe achten
De Siel-wroeger/ en 't aenschijn der gedachten/
Iae 't Boeck des herten/ om lesen en proeven
Des menschen gemoet: want kreucken en groeven
Daer bewijsen/ dat in ons is verborgen
Eenen bedroefden geest/ benout/ vol sorgen.

T'voorhooft by den hemel ghelecken.

30) Ia 't voorhooft gelijckt wel de lucht en 't weder/
Daer somtijts veel droeve wolcken in waeyen/
Als 't hert is belast met swaerheyt t'onvreder:
Maer alle doncker misten vallen neder/
Door troostigen windt en vreuchdige raeyen/
Schoon/ suyver/ asuerich/ om 'sgeests verfraeyen/
Wort den Hemel gevaeght/ en 't licht der Sonnen
Triumpheert/ als Helt/ die strijt heeft verwonnen.

31) 't Voorhooft ontrimpelt hen in drucx ontvliegen
En d'ooghen haer oock van vroylijck verclaren:
Want Genius is niet goet te bedrieghen/
Die Natuere (seytmen) en can niet lieghen:
Maer die een blyde voorhooft openbaren/
En hebben een herte vol boos beswaren/

Van dobbel voorhoofdighe/ en wat

Die zijn dobbel voorhoofdich/ jae en 't heeten

gen, das Herz wird erschlossen durch lautes Schreien und wunderbar, der Druck ist gewichen, wenn eine so grosse und feuchte Lache sich gebildet hat. Aber zurückhaltend bleibt man, still und ruhig, wenn man fröhlichen und lustigen Herzens ist.

Um ein fröhliches Gemüt darzustellen.

28. Auf dass wir also nun ein fröhliches Herz, wenn der Druck sich zerstreut hat, gut darstellen zu können, müssen wir die Augen wie müde halb schliessen lassen, den Mund etwas offen, süss und fröhlich lachend. Auch ist es passend, dass wir wohl auf das Wort der Lateiner „läta frons" achten, d.h. eine frohe Stirn, die einfach und glatt ist und nicht durchfurcht von vielen Runzeln.

Vergil. Aen. VI, 863.

Von der Stirn, der Verräterin der Seele und dem Buch des Herzens.

29. Auf die Stirn, die bei den Heiden dem Genius geweiht war, sage ich, müssen wir acht geben, da sie einige für die Seelenverräterin halten [109]), für das Gesicht der Gedanken, ja für das Buch des Herzens, um des Menschen Gemüt zu lesen und zu prüfen: denn Falten und Gruben bezeugen, dass in uns ein betrübter und sorgenvoller Geist verborgen ist.

Plin. XI, 138

Die Stirn mit dem Himmel verglichen.

30. Ja, die Stirn gleicht der Luft und dem Wetter, worin oft viele trübe Wolken fliegen, wenn das Herz mit Schwermut und Unfrieden belastet ist. Aber alle dunkeln Nebel fallen nieder durch tröstenden Wind und erfreuenden Regen; schön, rein und blau zur Freude des Geistes wird der Himmel gefegt und das Licht der Sonne triumphirt wie der Held, der im Kampf gesiegt hat.

Von der doppelten Stirn; welches die ärgsten Feinde sind.

31. Die Stirn glättet sich beim Entweichen des Druckes und die Augen werden wieder fröhlich und klar; denn der Genius kann nicht betrügen und die Natur, so sagt man, kann nicht lügen. Aber die, die eine fröhliche Stirn zeigen und ein Herz voll Bosheit haben, die haben ein doppeltes Gesicht, und die ärgsten Feinde sind diejenigen, die Freunde scheinen und doch hassen.

d'argste vyanden zijn.

D'arghste vyanden/ die vriendtscyhnich veeten.

Van den wijnbrauwen/ dat daer s' menschen ghedachten zijn te treffen.

32) Oock waernemende 't verscheyden opheffen
Der ooghen beschutlijcke twee wijnbrouwen/
So canmen wreetheyt oft sachtmoet beseffen/
Hier zyn des Menschen gedachten te treffen/
Van jae/ oft neen/ men can hier oock aenschouwen
Zyn hooveerdicheyt/ want hier wiltse houwen
Haren legher/ al comts'uyt 'therte drijven/
Daer gheclommen ten hooghsten/ is haer blijven.

33) Doch Focion, die men goets aerts mocht nomen/
Heeft om zijn wijnbrauwen so wreet gheschenen/
Dat niemant lichtelijck/ sonder verschromen/
Om hem te spreken en hadde gecomen/
Die hem niet en hadde gekent voor henen:
Lachend' om zyn wijnbrauwen 't volck t'Athenen,
Sy misdoen niemant (seyd' hy) maer sodanen
Ydel lachen/ cost dese Stadt veel tranen.

34) Maer 't mach wel/ dat hy zyn eygen genegen
(Als Philosophen deden) oock verherde/
Latend' hem niet so snellijcken bewegen
Van den toornigen aerdt/ maer dede tegen
Dat van hem Physiognomia leerde/
Maer die in dit propoost tot Trogum keerde/
Tot Adamanty, oft Aristotelem,
't Lange vreemde geraes licht verdrote hem.

35) Wy willen der Philosophen dispuyten
Ons niet bemoeyen/ maer die drijven laten/
Als dingen die voor ons niet en besluyten/
Maer op den motus des Lichaems van buyten/
T'veranderen en 'troeren der Lidtmaten/
Moeten wy achten/ tot constigher baten/
Dat een yeghelijck mach lichtelijck mercken/
T'geen onse Beelden lijden/ ofte wercken:

Schilders connen qualijck onderscheyden een lachende en crijtende tronie.

36) Sy en hebbent niet crom/ die ons verwijten/
Dat wy soo qualijck connen onderscheyden/
In onse troengen het lachen en 't krijten/
Maer wy sien/ als wy het leven bevlijten/

32. Auch muss man das Aufziehen der die Augen beschützenden Brauen beachten, dann kann man Grausamkeit und Milde erkennen. Hier sind des Menschen Gedanken zu treffen, ob ja, ob nein; hier kann man auch die Hoffart sehen, da sie hier ihr Lager aufgeschlagen hat; sie kommt aus dem Herzen hervor und hier auf die höchste Spitze gestiegen, bleibt sie dann.

Von den Augenbrauen, und dass dort des Mensehen Gedanken zu treffen sind.

33. Doch Phokion, den man gutartig nennen kann, schien wegen seiner Brauen so wild, dass niemand leicht ohne Erschrecken mit ihm gesprochen hätte, der ihn nicht schon vorher kannte. Als das Volk von Athen über seine Augenbrauen lachte, sagte er, sie tun niemandem Schaden, aber solch albernes Lachen wird der Stadt viel Tränen kosten [110]).

34. Das kommt daher, dass er seine eigenen Gemütsbewegungen, wie Philosophen taten, auch verhärtete, indem er sich so schnell vom Zorn nicht hinreissen liess, sondern umgekehrt das tat, was hierüber die Physiognomik lehrte; aber derjenige, der sich in dieser Sache zu Trogus, Adamantius oder Aristoteles [111]) wendet, wird durch das lange und seltsame Getratsche verdrossen werden.

35. Der Philosophen Dispute sollen uns nicht ermüden, sondern wir wollen sie treiben lassen als Dinge, die für uns nicht erschlossen wurden. Aber auf die Bewegung des äusseren Körpers, auf die Veränderung und Bewegung der Gliedmassen müssen wir achten, als eine kunstvolle Hilfe, damit jeder leicht erkennen kann, was unsere Figuren erleiden oder tun.

Riv. lib. III, fol. X a.
Alberti S. 124

36. Die haben nicht Unrecht, die uns verweisen, wir könnten in unsern Gesichtern kaum das Lachen und Schreien unterscheiden, denn wir sehen, wenn wir uns um das Leben bemühen, dass durch das Lachen die Wangen sich verbreitern und erheben, die

Riv. lib. III, fol. IX a.
Alberti S. 120.
Maler können kaum ein lachendes und schreiendes Ge-

Dat door 't lachen mondt ende wanghen breyden
En rijsen/ 't voorhooft daelt/ en tusschen beyden
Hoemen 't lachen uyt sal beelden. D'ooghen half toegedrukt zijn en gedouwen/
Makende nae d'ooren toe kleyne vouwen.
Hoe men het cryten sal uytbeelden. 37) Maer crijtende troengen so niet en ronden/
De wanghen die smallen/ oock neder dalen/
D'onderste lippen/ en hoecken der monden/
Sulcx in den ouden tijdt oock al verstonden
Wel eenighe/ die men hier mocht verhalen/
Als Praxiteles wel den principalen
Meester in marber te wercken bysonder/
Bedrijvend'in Consten ter Werelt wonder.
38) Twee Beelden maeckte hy/ van onghelijcken
Affecten/ eerst een eerlijcke Matroone/
Die welcke schreyende liet droefheyt blijcken/
Daer beneffens met constighe practijcken/
Een openbare lichte Vrouw persoone/
Lachende vriendelijck met blijden toone/
Die hy (seydemen) conterfeytte naer de
Cortisane Phryne, een seer vermaerde.
39) T'scheen in die troenge condemen bespueren
Zijn jonste tot haer/ en het goet behaghen/
Hem van haer ghedaen/ nae zijn sins becueren
Demon was constigh in uytbeelden der affecten leest in zijn leven. Maer Demon Athener met zijn colueren/
Een excellent Schilder te zijnen dagen/
T'scheen zijn Beelden onderscheydelijck saghen/
Onstadich/ gram/ boos/ goedertieren/ sachtich/
Bevreest/ stoutmoedich/ ootmoedich/ en prachtich.
40) Iae verscheyden affecten socht hy 'tsamen
Timanthes ooc int uytbeelden des voorgenomen offers van Iphigenia, leest oock zijn leven. Oock te begrijpen in een Beeldt alleenich:
Timanthes uyt Sypren quam oock ter famen/
Hebbende gheschildert/ wel nae t'betamen/
De groote droefheyt en t'jammer beweenich/
Daer men sach ghestelt voor den Altaer steenich
Iphigenia de Maeght/ die sy dachten
Onnooselijck t'eenen offer te slachten.
41) Om de gramme Diana te paysieren/

Stirn sinkt und die dazwischen liegenden Augen werden halb zusammen gedrückt, so dass sich nach den Ohren zu Fältchen bilden.

sicht unterscheiden; wie man das Lachen darstellen soll.
Lionardo III, 384. 385.

37. Aber ein schreiendes Gesicht rundet nicht so die Wangen, sondern sie werden schmäler, auch senken sich die Unterlippe und der Mundwinkel. Dieses verstanden in der alten Zeit auch einige gut, die man hier nennen mag, wie Praxiteles, wohl der Hauptmeister besonders für Marmorarbeiten, der die Kunst zum Erstaunen der Welt handhabte.

Wie man das Schreien darstellen soll.
Lionardo III, 385.

38. Zwei Figuren machte er, von ungleichen Gemütsbewegungen, erst eine ehrliche Matrone, die durch Schreien Trauer erkennen liess und daneben mit besonderer Kunst eine offenkundig leichtfertige Person mit vergnügten Zügen freundlich lachend, die er, wie man sagt, nach der berühmten Kurtisane Phryne porträtirte.

Plin. XXXIV, 70.

39. Es schien, dass man in ihren Zügen seine Neigung zu ihr und ihren seinen Sinnen wohltuenden Einfluss spüren konnte. Auch der Athener Demon, ein ausgezeichneter Maler zu seiner Zeit, liess nur durch seine Farben seine Figuren verschieden aussehen wie unbeständig, zornig, böse, gutmütig, sanft, erschreckt, kühn, demütig und prächtig.

Demon war kunstvoll im darstellen der Affekte. Lest hierüber in seinem Leben nach.

40. Ja, verschiedene Affekte versuchte er in eine einzige Figur zusammenzufassen. Timanthes von Cypern hatte ganz nach Gebühr die grosse Trauer und das Jammern und Weinen, als man die Jungfrau Iphigenie vor den steinernen Altar gestellt sah, gemalt, die sie als unschuldiges Opfer zu schlachten dachten,

Auch Timanthes bei Darstellung der Opferung der Iphigenie. Lest auch davon in seinem Leben.
Plin. XXXV, 73.
Riv. lib. III, fol. IX b.
Alberti S. 122.

41. Um die erzürnte Diana zu besänftigen und so die rasenden

En de rasende Zee-tempeesten slissen/
Daer bewesen die t'werck souden bestieren/
Oock den omstandt melijdighe manieren/
Calcas ghelaet sachmen vol droeffenissen/
Maer noch al seerder bejammert Ulissen
Den Oom/ hertelijck verschrickt zijnde van de
Grouwelijcke moordadigh' offerhande.

42) Als nu den Schilder alle droeve gesten/
Handen wringhen/ weenen en suchten clachtich/
Hadt in alle dese ghebruyckt ten besten/
Heeft boven al uytnemende ten lesten
Agamemnon den Vader alsoo crachtich
Gheschildert mistroost/ van herten onmachtich/
Dat hy niet en mocht met aensienden ooghen
Den wreeden dootslach aen zijn Kindt gedoogen.

43) Dit bracht hy door deckinghe des gesichten
Te weghe/ met cleyderen/ oft met handen/
Op dit constighe stuck heeftmen gaen stichten
Diveersche veersen/ en Poeetsche dichten/
Tot een heerlijck gerucht in verre Landen/
Altijts eenighe verborghen verstanden
Heeftmen in zijn wercken bespeuren connen/
Colotes en Demon heeft hy verwonnen.

Hoe men inwendighe droefheyt sal uytbeelden met uytwendige roeringen der leden.

44) Om nu een droef ghelaet/ vol medelijden/
En inwendighe passy/ sonder storten
Der tranen/ te maken/ alst beurt somtijden/
Salmen de wijnbrauwen ter slincker sijden
Met 't ooge half toe wat om hoogh' opschorten/
En laten derwaert trecken en vercorten
T'vouken/ dat van de neuse loopt in wanghe/
Soo salmen uytbeelden een wesen banghe.

45) T'hooft sal oock hangen eensijdich gestopen/
De wange na t'voornoemt ooghe verheven
Sal op die sijde den mondt trecken open/
D'een handt op t'herte den boesem sal nopen/
En d'ander haer eyghen schouder aencleven/
Soo met t'binnenste uytwaert ghewent/ even

Seestürme zu beruhigen. Da zeigten auch die, die die Arbeit ausführen sollten, gleich wie die Umstehenden mitleidige Mienen. Calchas' Antlitz sah man voll Trauer, aber noch mehr jammerte Ulysses, der Onkel, heftig erschüttert über die grauenhafte und mörderische Opferung.

42. Als nun der Maler alle Gesten der Trauer wie Händeringen, weinen, klagen und seufzen in allen diesen aufs Beste verbraucht hatte, hatte er zuletzt über alles kunstvoll die schreckliche Trostlosigkeit des Agamemnon in seines Herzens Ohnmacht gemalt, weil er in seinen Augen den schrecklichen Mord, der an seinem Kind begangen wurde, nicht ansehen konnte.

43. Dies brachte er durch Bedecken des Gesichtes mit Kleidern oder mit den Händen fertig. Auf dieses kunstvolle Werk hat man verschiedene Verse und Gedichte gemacht zu seinem grossen Ruhm in fernen Landen. Allezeit hat man in seinem Werk irgend einen verborgenen Sinn auffinden können, Colotes [112]) und Demon hat er darin übertroffen.

Plin. XXXIV 87.

44. Um nun ein trauriges Gesicht voll Mitleid und inwendiger Rührung und ohne Tränenvergiessen zu machen, wie es oftmals geschieht, soll man die Augenbrauen der linken Seite etwas hochziehen und das Auge etwas schliessen und soll eine Falte von der Nase in die Wange hineinziehen und verlaufen lassen. So soll man ein ängstliches Wesen darstellen.

Wie man innerliche Trauer durch Bewegung der äusseren Glieder darstellen soll.

45. Der Kopf soll auch auf eine Seite geneigt hängen, die Wange mit dem vorgenannten Auge oben, und der Mund auf derselben Seite geöffnet sein, die eine Hand auf das Herz gelegt, soll die Brust berühren, die andere ihre eigene Schulter und zwar so, dass das Innere nach Aussen gewendet ist und gestellt, als ob sie

Ghestelt/ als om yet te vatten oft schutten/
Om een gheperst ghemoedt wel uyt te putten.
46) De handen op 't herte/ cruyswijs gheleghen/
T'hooft druckend een schouder/ jae vry so mochten
Oock al s'Lichaems borghers wel mede pleghen/
Als die roode wolcken met laeuwen reghen
De bleycke wange-velden nat bevochten/
De handen t'samen met vinghers doorvlochten/
Contrary van een als Westich en Oostich/
Sal t'aenschijn elderswaert opsien mistroostich.
47) Om de tranend' ooghe drucken oft dwaden/
Sal somtijts hant oft doeck daer comen vooren/
En t'hooft/ met droeve vochticheyt beladen/
Sal de handt behulpelijck staen in staden/
En dat met den elleboogh onderschooren/
Iae alle leden souden schier behooren/
Daer slappelijck te ligghen oft te hanghen/
Als doot/ oft gheheel met sieckten bevanghen.
48) Want gelijck als dooden/ siecken/ oft ouden/
Moet dickwils den droeven hem neder vellen/
Moet hem ontsinckende zijn leden vouden:
Aeneid. lib. 6. End'oock (nae t'segghen der Poeten) souden/
Droefheyt/ doot/ en siecte/ bewonen den inganck der Hellen. Doot/ sieckt/ oudtheyt/ en droefheyt/ als gesellen/
Te samen bewoonen t'portael der Hellen/
Daer sy met meer sulck volck wel accorderen/
Als voghels zijnde van ghelijcker veren.
49) D'oude Heydenen/ vreesende de fortse
Der sieckten/ voeghense by hun Afgoden/
Te Roome was den Tempel van de Cortse/
Siecken en dooden oock konst uyt te beelden. Doch voor geen Affect hier ghestelt en wortse/
Maer men sach gheschildert in sulcker moden
Eenen siecken/ dat sy hier van meer boden
Aristidem lof/ als van ander dinghen/
Men conder niet wel zijn ooghen afdwinghen.
50) Van den Romeynen wordt een Meleager,
Gual. Riv. lib. 3. Die doot ghedraghen wordt/ oock seer ghepresen/
Daer sietmen uytghebeeldt/ hoe elcken dragher/

etwas fassen oder fortwerfen wollte; so wird ein bedrücktes Gemüt richtig dargestellt.

46. Die Hände aufs Herz kreuzweise gelegt, der Kopf auf die eine Schulter gedrückt, ja und dann sollen alle Bürger des Körpers mitwirken, wenn die roten Wolken mit lauem Regen die Felder der bleichen Wangen benetzen, oder die Hände sollen zusammen gelegt und die Finger in einander geflochten sein, und, entgegengesetzt wie Westen und Osten, sollen die Augen anderswohin trostlos aufblicken.

47. Um das tränende Auge zu drücken oder zu reiben, soll zuweilen eine Hand oder ein Tuch davorkommen und für den Kopf voll Nässe der Trauer soll die Hand hilfreich zur Stelle sein und sich auf den Ellenbogen stützen, ja, alle andern Glieder müssen wie schlafend liegen oder wie tot herabhängen oder wie vollkommen erkrankt.

48. Und gleich wie Tote, Kranke oder alte Leute muss der Traurige zweilen umschlagen oder muss umsinkend seine Glieder beugen; es sollen auch nach dem Ausspruch des Dichters Tod, Krankheit, Alter und Trauer als Genossen zusammen den Eingang der Hölle bewohnen. Mit mehr von solchem Volk stimmen sie überein wie Vögel des gleichen Gefieders.

Aeneide, Lib. VI, 273.

Trauer, Tod und Krankheit bewohnen den Zugang der Hölle.

49. Die alten Heiden fürchteten die Macht der Krankheit und fügten sie ihren Abgöttern bei,und zu Rom existirte ein Tempel des Fiebers; doch wurde sie da nicht als Krankheit dargestellt; aber man sah auf solche Weise einen Kranken gemalt, wofür dann dem Aristides mehr Lob gespendet wurde als für andere Dinge; man konnte die Augen kaum davon abbringen.

Um Tote und Kranke darstellen zu können ist Kunst nötig.

Plin. XXXV, 100.

50. Von den Römern wurde ein Meleager, der als Toter fortgetragen wird, sehr gepriesen, darin sah man dargestellt, wie jeder Träger ihn mit trauriger Miene beklagt; auch die Strenge der

Gualt. Rivius, lib. III, fol. VI a.

Alberti S. 112.

Met een truerich ghemoedt/ is een beclagher/
Oock de cracht des arbeydts wel aengewesen/
En in dat doode Corpus boven desen
En is de Conste minder noch gheringher/
T'schijnt al machteloos doot/ lijf/ ledt/ en vinger
51) Een moederne stuck' heb ick in memory/
Op 't Capitoly/ daer met seker gracy
D'affecten in blijcken/ tot Schilders glory/
End' het is der Campvechtinghen History/
Van de dry Horaty en Curiacy,
Daer sietmen Tullus Roomsch Coningh eylacy
Sitten met zijn Heeren/ bedroeft ten rechten/
Dat hun leste Man teghen dry moet vechten.
52) En dat zijn twee Broeders/ hun Campioenen/
Daer laghen verslaghen/ t'scheen sy 't bequeelden:
Oock heeft den Schilder de rechte fatsoenen
Der dooder actien/ in dees Baroenen/
Wonderlijcke constich connen uytbeelden:
Oock schijnen vreuchdich in een Zee vol weelden
Mety en der Albaner herten swemmen/
Dat hun strijders (alst schijnt) te boven clemmen.
53) Dit is met soo aerdich een wesen stille
Al uyt ghebeeldt/ dat het menich verwondert/
Oock gants niet te verachten/ om dieswille
Dat het by desen tijdt al veel verschille/
Want het misschien oudt is de Iaren hondert/
T'verwerck en de handelingh uytghesondert/
Soo sietmen noch weynich van derghelijcken
Den aerdt der Affecten gheschildert blijcken.

Dit was een out Vremdsche Schilderije/ daer de droefheyt blyschap/ en doot/ wel natuerlijc was uytgebeelt.

54) Van den aerdighen brueghel sonder faute
Noch in een Kinderdoodingh is te siene/
Dootverwich een Moeder benout in flaute/
Iae een droevich gheslacht/ tot den Heraute/
Om een kindts leven verbidden/ aen wiene
Wel ghenoech melijden is te bespiene/
Maer toont s'Conings Placcaet met sinnen smertich/
Datmen over geen en mach zijn barmhertich.

Dies stuck is nu (als ick acht) by den Keyser Rudolphus.

Arbeit ist wiedergegeben und überdies ist in dem toten Körper die Kunst nicht geringer und kleiner, denn ganz kraftlos und tot erscheinen Körper, Glieder und Finger.

Lionardo III, 283.

51. Ein modernes Stück habe ich in Erinnerung, es ist auf dem Kapitol, darin sind mit sicherer Anmut die Affekte wiedergegeben, zum Ruhm des Malers; es stellt die Geschichte vom Kampf der drei Horatier und Curiatier dar [113]). Da sieht man den römischen König Tullus mit seinen Herren sitzen, mit Recht betrübt, dass ihr letzter Mann gegen drei kämpfen muss.

Dies war eine alte und merkwürdige Malerei, worin die Trauer und Freude und der Tod ganz natürlich wiedergegeben ist.

52. Und dass seine zwei Brüder, die Meisterkämpfer, erschlagen daliegen, scheint sie zu quälen. Auch hat der Maler die rechte Art der Geberden der Toten in diesen Baronen wunderbar kunstvoll darzustellen gewusst. Auch erscheinen freudvoll in einem Meer von Stolz des Mettius und der Albaner Herzen zu schwimmen, weil ihre Streiter, wie es scheint, den Sieg erlangen.

53. Dies ist alles so richtig auf eine ruhige Art dargestellt, dass es manchen verwundert, und ist es keineswegs zu verachten, weil es von Sachen dieser Zeit sehr verschieden ist, denn es ist vielleicht hundert Jahre alt; die Verarbeitung und die Manier ausgenommen, sieht man wenig derartiges, in dem die Art der Affekte so gemalt zum Vorschein kommt.

54. In einem Kindermord [114]) des erfahrenen und fehlerlosen Brueghel [115]) ist eine von Schwäche ergriffene totenblasse Mutter zu sehen, ja, eine betrübte Familie bittet einen Herold um das Leben eines Kindes. An ihm ist genug Mitleid zu sehen, aber er zeigt des Königs Befehl mit schmerzlichen Zügen vor, danach man sich niemandem barmherzig erweisen darf.

Dieses Stück ist jetzt, wie ich glaube, beim Kaiser Rudolf.

55) Dus van den Antijcken ende Modernen
Hoorend' Exempelen vry onverdroten/
Laet vyerighen lust u herte doorbernen
Tot desen Affecten/ als rechte Kernen/
Oft Siele/ die Const in haer heeft besloten/
Op datse voortaen/ als t'cornel der noten/
Oock mochten in 't werc Consten deucht vermeeren/
En t'ghewin den werckman croonen met eeren.

d'Affecten uytbeelden/ Siele der konsten.

56) Eenen Aristonidas sinnen streckten/
In een coper Beeldt/ als dingh onghewone/
Wel uyt te beelden des toorens affecten/
Van den grammoedighen en hertgheneckten
Athamas Coningh van Theben, de gone
Die Learchum zijnen eyghenen Sone
Doot had gheworpen van een hooghe rootse/
Dees had hy ghemaeckt een sittende bootse.

Exempel van tooren en droefheyt uytgebeelt/ in een gegoten Beeldt van Coper/ met Yser in de tronie te vermengen.

57) In sulc een ghestalt/ nochtans om aenschouwen/
Als was tot hem selven ghecomen wijser/
En sulck moordadich stuck van hem gebrouwen/
Met een spijtich leetschap hem waer berouwen/
Dus heeft hy zijn Coper vermengt met Yser/
Om dese troenge te gheven propijser/
Blosende rossicheyt/ perplex en woestich/
Wanner het Yser waer gheworden roestich

58) Dit Beelt was te Theben de Grieksche stede
Ten tijde Pliny, noch te sien in blootheyt/
Daer onder dit blinckende Coper mede
T'roestighe Yser openbaren dede
In dit aenschijn de confuysighe rootheyt:
Nu dan/ o Schilders/ hoorende de grootheyt
Van den ernst en moeyt in deser saken/
Laet oock uwen slapenden gheest ontwaken.

Dit exempel soude den Schilders wacker maken.

59) Ghy condt lichter en bequamer gheraken
Tot al u voornemen/ recht sonder dolen/
Met al u verwen/ maken en vermaken/
Op dat u Beelden schier mondelijck spraken
Alle d'affecten des herten verholen:

Schilders hebben veel voordeel met alderley verwen.

55. Nachdem ihr so von antiken und modernen Beispielen unverdrossen gehört habt, lasst feurige Lust zu diesen Affekten euer Herz durchglühen, als die richtigen Kerne oder Seelen, die die Kunst in sich geschlossen hat, auf dass sie fortan auch wie die reife Feldfrucht im Werk die Schönheit vermehren und der Gewinn den Arbeiter krönt und ehrt.

Die Affekte darzustellen, die Seele der Kunst.

56. Eines Aristonidas Sinn ging darauf aus, in einer Bronzestatue als eine ungewohnte Sache die Leidenschaft des Zornes des wütenden und starrhalsigen Athamas, Königs von Theben, desjenigen der seinen eigenen Sohn Learchus von einem hohen Felsen zu Tode stürzen liess, darzustellen. Von ihm hatte er eine sitzende Figur gemacht.

Beispiel von Darstellung des Zornes und der Trauer in einer gegossenen Bronze-Statue, deren Gesicht mit Eisen vermischt ist. Plin. XXXIV, 140.

57. Und er machte eine solche Gestalt, die gleichwohl zum Anschauen war, da er klugerweise etwas zu sich gekommen schien, und die doch zugleich ein solch schreckliches Bild war, in der er von heftiger Reue überfallen schien. Zu diesem Zwecke hatte er seine Bronze mit Eisen vermischt, um dieses Gesicht geeigneter für heisse Röte, Erstaunen und Zorn zu machen, denn das Eisen war rostig geworden.

58. Diese Statue war in der griechischen Stadt Theben zur Zeit des Plinius noch im Freien zu sehen, wie unter der glänzenden Bronze das rostige Eisen in diesem Gesicht die Röte der Verwirrung mit bewirkte. Nun denn, ihr Maler, da ihr nur von der Grösse des Ernstes und der Mühe in diesen Dingen hört, lasst euren schlafenden Geist erwachen.

Dieses Beispiel soll den Maler anregen.

59. Ihr könnt besser und leichter euren Vorsatz mit euren Farben fehlerlos erreichen, wenn ihr häufiger ändert, und dann werden auch eure Figuren alle die verborgenen Leidenschaften des Herzens beinahe mit dem Munde aussprechen. Dem Zornigen

Maler haben durch vielerlei Farben manchen Vorteil. Darstellung von Heftigkeit und Zorn.

Van felheyt en gramschap uyt te beelden.

Den grammen in t'hooft twee brandende colen
Doen onder twee doncker wijnbrauwen schuylen/
Die over dweers vonckende hoogh uyt puylen.
60) Ghelijck Michael Angel, volgende Danten,
Heeft gemaeckt den Schipper der helscher schuyten
In zijn vermaert oordeel/ soo salmen planten
Het sien der ooghen midden witte canten/
Soo boven als onder door twijd'ontsluyten/
Hoogh opgheblasen sal t'aenschijn van buyten
Root zijn en vierich door toornigher hitten/
T'voorhooft sal als leeuws cop gerimpelt sitten.
61) De magher Nijdicheyt/ vol van afjonste/
Dootverwich en bleeck/ stuer/ bitter/ verwaten/
Van de Nijdicheyt. Meta. lib. 2. Van Ovidio beschreven met conste/
In haer coude doncker leelijcke wonste
Wy met haer fenijnighe spijse laten:
Maer den cleynmoedighen oft desperaten
Sietmen wel zijn cleyders aen eynden rocken/
Van kleynmoedicheyt. Oft hem selven t'hayr uyt den hoofde plocken.
62) Lucas van Leyden/ heeft met zijnen scherpen
Gheleerden graef-yser constich ghesneden/
Exempel van Lucas van Leyden/ int uytbeelden der uytsinnicheyt. Daer David voor Saul speelt metter herpen/
Iae en soo natuerlijck ons gaen ontwerpen
T'wesen van Saul, uytsinnich van zeden:
Maer aengaende die daer worden bestreden
Door vrees' inwendich/ die sullen met bleycken
Dootverw'/ als vluchtich/ metten armen reycken.
Exempel van Giotto/ in 't uytbeelden der verschrickt-heyt. 63) Te Room een stuck van den Etrusschen Giotten
Is van ingheleyde steenen verglasen/
Musaick gheheeten/ om niet licht verrotten/
Al waert gheschildert/ t'waer niet te bespotten/
In een schip van stormwinden gheblasen/
Daer sietmen een vreeslijck verschrickt verbasen
Onder d'Apostelen seer wel ghehandelt/
Daer Christus in der nacht de Zee bewandelt.
64) Daer sietmen ghetreden buyten den boorde
Petrum alree/ die van winden en baren/

setzt zwei brennende Kohlen in den Kopf, die sich unter zwei dunkeln Brauen verbergen und die schielend hervorsprühen.

60. Gleich wie Michel-Angelo in der Nachfolge Dantes den Fährmann des höllischen Nachens in seinem berühmten „Jüngsten Gericht" gemalt hat, so soll man die Pupille oben wie unten mit weissen Rändern umgeben infolge der weiten Oeffnung, und hoch aufgeblasen soll das Gesicht sein, aussen rot und feurig durch die Hitze des Zornes, und die Stirn soll wie bei einem Löwenhaupt gerunzelt sein.

Dante Inf. cant. III, 82— 130. V. 4—12; Vasari-Mil. VII, 213.

61. Den dürren Neid, voll Missgunst mit der Blässe des Todes, mürrisch, bitter und anmassend, wie er kunstvoll von Ovid beschrieben ist, lassen wir in seiner kalten, dunklen, hässlichen Wohnung mit seiner giftigen Nahrung. Den Kleinmütigen oder Verzweifelten jedoch sieht man die Kleider bei den Enden zerren oder sich selbst das Haar aus dem Kopfe reissen.

Vom Neid. Metam. lib. II, 760. Vom Kleinmut.

62. Lukas van Leyden hat mit seinem gelehrten und scharfen Grabstichel kunstvoll gestochen wie David vor Saul die Harfe spielt [116]) und uns dabei so natürlich das Wesen von Saul in seinem Wahsinn entworfen. Aber was die anbetrifft, die von innerer Furcht befallen werden, so sollen sie totenblass sein und wie auf der Flucht die Arme werfen.

Beispiel des Lukas van Leyden in der Darstellung des Wahnsinns.

63. Zu Rom ist ein Werk vom etruskischen Giotto aus eingelegten Glasurstücken, Mosaik genannt, um nicht leicht zu verderben; es ist nicht zu verspotten, denn darin sieht man ein sehr gut gearbeitetes furchtsames Erschrecken und Erstaunen unter den Aposteln und wie Christus in der Nacht das Meer beschreitet.

Riv. lib. III, fol. IX b. Alberti S. 122. Beispiel von Giotto in der Darstellung des Erschreckens.

64. Da sieht man Petrus, der den Rand des Schiffes bereits überschritten hat und der durch Wind und Wellen ganz erschreckt

Beispiel aus

Ook al bevreest/ begint te sincken voor de
Voeten des Heeren/ als die schier versmoorde:
Exempel uyt Plin. lib. 35. cap. 9.
Men sach voortijts oock een verschrickt vervaren
In een stuck/ waer in dat gheschildert waren/
Amphitrion, den Coningh by Alcmenen,
Hercules Moeder/ die vol vreesen schenen.
65) Siend' in der Wiegen/ aen twee felle slangen/
Den jonghen Hercules, om te verworghen/
Zijn cracht bewijsen met gheweldich pranghen/
Door dit grouwelijck schouwsel scheen bevangen
Het moederlijck herte/ vol angst en sorghen/
Maer wiens werc dit ooc was/ dient niet verborghen/
T'was Zeuzis van Heraclea den Schilder/
Om maken d'affecten niet veel geen milder.
66) Noch wasser Parasius van Ephesen/
Die eerst op 't uyterste gingh behanthaven
De ghestaltenissen van t'aenschijns wesen/
En de beweeghlijckheden/ doch in desen
Had Aristides wonderlijcke gaven/
Als voor is verhaelt/ en al is begraven
Zijn Lichaem/ en zijn werck niet meer bevonden/
Exempel hoe de pijne des doots was uytgebeelt/ oock angst en sorgh.
De doot en heeft de fame verslonden.
67) Dees had ooc uytgebeelt t'verstants beroeren/
Daer een Stadt vyandich was inghenomen/
En een cleyn Kindt met onnooselder voeren
Vast grabbelt in de wonde zijnder Moeren/
Dies hadd'in haer sooghende borst becomen/
Daer sachmen natuerlijck/ of sy met schromen
Dat smertighe seer noch hadde beseven
Ligghend' onmachtich tusschen doot en leven.
68) Noch scheen die Vrouwelijck gemoet te buygen
Tot angst en sorgh'/ of haer kindeken t'samen
Vindende melck/ oock haer bloet mocht suygen
Plin. lib 35 cap. 10.
Met t'verstorven soch: dus (nae elckx betuygen/
Was dit constich Tafereel soo in famen/
Dat den grooten Alexander met namen
Dat met hem heeft laten/ door groot behaghen/

vor den Füssen des Herrn zu sinken beginnt, sodass er fast ertrinkt. Man sah ehemals auch das Erschrecken in einem Stück, auf dem der König Amphitrion mit Alkmene, der Mutter des Herkules, gemalt waren. Plinius, lib. XXXV, 63.

65. Denn sie sahen in der Wiege den Herkules zwei gewaltige Schlangen würgen und durch den gewaltigen Druck seine Kraft beweisen. Durch dies grauenhafte Schauspiel schien das mütterliche Herz ganz erfüllt von Angst und Sorgen. Aber wessen Werk dies war, darf nicht verborgen werden, es war von dem Maler Zeuxis von Heraklea, der die Leidenschaften so stark darstellen konnte.

66. Noch war da Parrhasios von Ephesus, der darauf ausging zuerst die Gesichtszüge und ihre Bewegungen zu beherrschen; doch hierzu hatte Aristides wunderbare Befähigung, wie vorhin schon gesagt wurde, und ob sein Körper auch begraben und sein Werk nicht mehr aufzufinden ist, der Tod hat seinen Ruhm nicht verschlungen. Plin. XXXV, 67.

67. Dieser hat auch die Gemütserregung dargestellt in der Eroberung einer Stadt durch Feinde: da ist ein kleines Kind, das mit unschuldiger Miene in die Wunde der Mutter greift, die sie in die säugende Brust erhalten hatte. Da sah man ganz natürlich wie sie zitternd noch den Schmerz fühlt, schon ohnmächtig zwischen Tod und Leben liegend. Beispiel wie man Todesschmerz, Angst und Sorge darstellen kann.

68. Dies Frauengemüt empfand noch die Angst und Sorge, ob ihr Kind die Milch trinken würde. Dies kunstreiche Werk war nach jedermanns Zeugnis so berühmt, dass es Alexander der Grosse mitnahm und aus grosser Genugtuung mit sich nach Pellas, seiner Geburtsstadt, tragen liess. Plinius lib. XXXV, 98.

Na Pellas zijnder gheboorten Stadt draghen.

Raminge/ hoe dit mocht uytghebeeldt wesen.

69) Dees troenge mochte wel hebben eensijdich
Den mont ontsloten/ ghelijck wy beschreven
Hebben ons droeve ghelaet medelijdich/
Des voorhoofts rimpels onderlinghe strijdich/
De wijnbrauwen zijnd onghelijck verheven/
Verstorven carnaty door 's doots aencleven.
Bleyck purper voor blos/ aen lip ende wanghe/
T'kindt met droeven ooghen aensiende stranghe.

70) Om veel meer te doen/ tot deser matery/
Mochtmen wel dalen ter dieper speloncken/
Seer wijdt van hier/ erghens by den Cymery,
Daer Morphei Vader heeft zijn impery/
En met zijn droomen pleeght te liggen roncken:
Dan mijn hop' is wel/ dat dit noch ontvoncken
Sal menighen gheest/ en den lust doen wassen/
Voortaen beter op d'Affecten te passen.

Affecten uytbeeldinghe wort van de groote meesters meer gebruyckt als sy weten: want die fraey in een is/ ist dickwils in allen.

71) Want 'tzijn (dunckt my) seer bequame secreten/
Die ghenoech van zelfs de Conste toevallen/
Soo dat goede Meesters (na mijn vermeten)
Dese meer ghebruycken dan sy selfs weten/
Zijnde volmaeckt in een/ wel mee' in allen:
Dan veel en zullen de sake niet smallen/
Vernuftigh'aenschouwers met diep inmercken/
Die schijn schier zijn maken/ door Lofs versterken.

72) Als daer Vasary, met heerlijcker pennen
Van Bonarotti schrijvende/ vermaende/
Dat fijn gheesten in zijn oordeel bekennen/
Om wat zond' elck daer moet ter Hellen rennen/
En dat van 't gheen d'Affecten is aengaende/
Noyt geen Schilder voor hem en was bestaende/
Maer 't zy door onwetenheyt oft opiny/
Soo is het doch al te strijdich met Pliny.

73) Seyt oock dat Angel sulcx conde bespieden/
Aen des levens aert/ met vernufte sinnen/
Door veel omgaen met de werelt en Lieden:
Dus Ionghers laet zulcx van u oock geschieden/

69. Dies Gesicht mochte wohl auf der einen Seite den Mund geöffnet haben, gleich wie wir unser trauriges und mitleidiges Gesicht beschrieben haben, die Falten der Stirn laufen kreuz und quer als stritten sie untereinander, die Brauen sind verschieden hoch gezogen und das Karnat ist bleich durch die Nähe des Todes An Kinn und Wange ist bleicher Purper statt Röte, und sie sieht das Kind mit traurigen Augen fest an.

Ueberlegung wie dies dargestellt sein mochte.

70. Um für diesen Stoff noch viel mehr zu tun, mag man in die tiefe Höhle hinabsteigen, die sehr weit von hier, irgendwo bei den Kymerern liegt, wo Morpheus' Vater seine Herrschaft hat und mit seinen Träumen zu schnarchen pflegt. Denn es ist meine Hoffnung, dass dies noch manchen Geist entfachen wird und die Lust, künftig hin noch besser auf die Affekte zu achten, wachsen wird.

Ov. Met. XI. 592. Lukian, ver. hist. II, 30 ff.

71. Denn es sind, wie mir scheint, sehr hübsche Geheimnisse, die genugsam der Kunst von selbst zufallen, sodass sie gute Meister meiner Ansicht nach öfters gebrauchen, als sie es selbst wissen. Sind sie in einem vollkommen, so sind sie es auch in allem, denn viele Affekte werden die Sache nicht geringer machen, und vernünftige Betrachter mit grossem Verständnis scheinen hierüber sehr erfreut, sie bestätigen es durch Lob.

Die Darstellung der Affekte wird von grossen Meistern mehr angewendet als sie selbst wissen, denn wer in einem gut ist, ist es in allem.

72. So erzählt denn Vasari mit herrlicher Feder von Buonarroti, dass feine Geister in seinem „Jüngsten Gericht" erkennten, wegen welcher Sünde jeder in die Hölle rennen müsse, und was die Affekte anbeträfe, kein Maler sich damit vor ihm abgegeben habe. Ist dies nun Unwissenheit oder seine Ansicht, es stimmt doch zu wenig mit Plinius überein.

Vas.-Mil. VII, 213.

73. Er sagt auch, mit grosser Vernunft habe Michel Angelo solches aus dem Leben ersehen können durch vielen Umgang mit der Welt und den Menschen. Dieses, o Jünglinge, tut auch, denn ausser der Ermahnung, dass ihr aus meinem Schreiben einigen

Want boven 't onderwijs/ dat u mocht binnen
Mijn schrijven eenich voordeel doen ghewinnen/
Soo wijs' ick u te volghen de patroonen/
Die welck Eupompus Lisippum ginck toonen.

Plin. lib. 34. cap. 8.

Eynde der Affecten.

Nutzen gewinnen mögt, rate ich euch, dem Beispiel, das Eupomp dem Lysipp empfahl, zu folgen [117]). Plin. lib. XXXIV, 61.

VAN DE REFLECTY/ REVERBERATY/ TEGHEN-GLANS OFT WEERSCHIJN.

Het sevende Capittel.

1) Van reflexy oft wederschijn te spreken/
Aen der Sonnen weerschijn moet zijn begonnen:
Want men haer licht boven al siet uytsteken/
Allen Astren soude claerheyt ontbreken/
Pin. lib 2. Cap. 6. Hadden sy niet den wederglans der Sonnen/
Sy die den Hemel 't goet aenschijn wil jonnen/
Is 's Werelts Siel in 't midden der Planeten/
S'en dient in ons voornemen niet vergeten.

2) So wanneer den nacht veltvluchtig vertrecken
Van den morgenstont. Met zijn swarte seylen van duyster mijnen/
Moet/ En de schoon dingen in alle plecken
Op 't aenschijn der Aerden weder ondecken/
Dan machmen sien in der wolcken bruwijnen
Een Reverberaty/ oft wederschijnen/
Als de Sonne met den dagh comt vermeyden/
En de Lucht met veel verwen overspreyden.

3) Het is om zijn hert en sin te verfraeyen/
In den morghen-stont/ eermen siet voortcomen
't Hooft-licht des Aerdtbodens met gulden raeyen/
Te sien 't Orientsch' asuerveldt besaeyen/
Met roode Roosen/ en purpuren Blommen/
Hoe canmen een schoonder Reflexy nommen/
Die van veel Poeten eertijts in 't leven
Schilderachtich en constich is beschreven.

Aurora/ is so wel des avonts root- 4) Van Aurora (naer 't segghen des Poeten)
Heeft Cephalus tot Phocum gaen verhalen/

VON DER REFLEXION, SPIEGELUNG[118]) ODER DEM WIDERSCHEIN.

Das siebente Kapitel.

1. Will man von der Reflexion oder dem Widerschein sprechen, muss man mit dem Glanz der Sonne beginnen; denn man sieht ihr Licht sich über alles ausbreiten. Es verliert sich die Klarheit der Sterne, wenn sie nicht den Abglanz der Sonne haben. Sie, die dem Himmel das schöne Aussehen verleiht, ist die Seele der Welt inmitten der Planeten, sie darf in unserem Gedicht nicht vergessen werden. Plin. lib. II. 12, 13.

2. So wenn die Nacht mit ihren schwarzen dunkeln Segeln flieht und sie die schönen Dinge in allen Gegenden auf dem Antlitz der Erde wieder aufdecken muss, und wenn die Sonne mit dem Tag lustwandelt und über die Luft viele Farben verbreitet, dann kann man in den Wolken einen Widerschein sehen. Von der Morgenstunde.

3. Es ist um Herz und Sinn zu erfreuen, wenn man in den Morgenstunden, ehe man das Licht der Erde mit den goldenen Strahlen weiter fortschreiten sieht, das östliche blaue Feld mit roten Rosen und purpurnen Blumen übersät erblickt; kann man wohl eine schönere Reflexion nennen, als diese, die von vielen Dichtern ehemals malerisch und kunstgerecht beschrieben ist?

4. Von Aurora hat Cephalus dem Phocus erzählt, nach dem Ausspruch des Dichters, dass sie auf dem Hymettus, dem ewig Aurora ist sowohl die A-

heyt als des morgens.

Hoe dats'op Hymetus bergh was gheseten/
Die eeuwich is bloeyende onversleten/
Hebbende den mondt/ root boven Coralen/
En dat sy altijts in 't rijsen/ en dalen/
Den morghen/ en den avond wil ghedencken/
Hun het eerst' end' het leste licht te schencken.

Hoe dat alles buyten rooder laet in de Son opstant/ en ondergang.

5) Ghelijck Aurora haer bloeyende lippen
Vertoont 's morgens vroeg/ en des avonts spade
Soo in 't afgaen van de dagh/ als in 't kippen/
Thorens/ Huysen/ Boomen/ Bergen/ en Klippen/
Verwende met haren rooden ghewade/
So moet den schilder wel neerstich slaen gaede/
In geflickerde Lucht/ Bergen en Rootsen/
Het wesen van Aurora na te bootsen.

In der Sonnen ondergang is alle dingh rooder van verwe.

6) In der Sonnen ondergangh sietmen blijcken
Veel rooder gecoleurt diversche saken/
Soo den gront der aerden/ steenen/ en brijcken/
Als des Menschen aensichten van ghelijcken/
Daerse de stralen der Sonnen gheraken/
Oft also een holder reflecty maken/
Wordense stracx een blosende rootachtich/
Vierich/ en gloeyende coleur deelachtich.

7) Wanneer nu Phoebus, met zijn snelle Peerden/
Nae den grooten Oceanus gaet rennen/
Om herbergh' onder d'avondsterr' aenveerden/
Machmen van daer streckende naer der eerden/
Een blinckende strek'in de Zee bekennen/
Oock wil ghemeynlijck hem het water wennen/
Als t'camelion en het coleur aencleven/
Van 't geen hem boven is/ oft vast beneven.

De Zee oft 't water/ eenen spieghel des Hemels.
Van Beelden in den wolcken door 'treflexieren der Sonne.

8) De Zee of 't water doorschynich en dinne
Den spieghel des Hemels van claren luyster/
Aldaer sietmen Titonis Bruydt vol minne
Smorghens en savonts haer spieghelen inne
Haer blosende wanghen/ en dat veel juyster/
Wanneer dat niet met dicke wolcken duyster/
Aeolus Crijchslien de Locht en besetten/

blühenden, ewig jungen Berge sässe und einen Mund röter wie Korallen habe und dass sie beim Erheben und Sichniederlassen des Morgens und Abends derer gedenkt, denen sie das erste und letzte Licht schenkt.

bend-wie Morgenröte.
Ovid. Met. VII, 702.

5. Wie Aurora morgens früh ihre blühenden Lippen zeigt oder wie sie abends spät, wenn der Tag wie ins Hühnerhaus herabsteigt, die Häuser, Bäume, Berge und Klippen mit ihrem roten Gewande schmückt, darauf müssen die Maler ernsthaft acht geben und in der flimmernden Luft auf Bergen und Felsen die Gestalt der Aurora nachbilden.

Wie alles aussen röter ist beim aufsteigen und sinken der Sonne.

6. Beim Sonnenuntergang sieht man verschiedene Dinge viel röter gefärbt erscheinen, so der Erdboden, die Steine, die Ziegel, wie gleichfalls auch das Gesicht des Menschen, und wenn die Strahlen der Sonne dahin gelangen oder nur einen schönen Abglanz geben, so erhalten sie sofort eine leuchtend rote, feurige und glühende Farbe.

Beim Sonnenuntergang sind alle Dinge röter.

7. Wenn dann Phöbus mit seinen schnellen Pferden zum Ozean rennt, um Unterschlupf beim Abendstern zu erhalten, kann man von dort bis zum Lande in der See einen glänzenden Streifen erkennen; auch gewöhnt sich das Wasser daran, sich wie ein Chamäleon der Farbe dessen anzupassen, das über oder neben ihm ist.

8. Die See oder das durchscheinende klare Wasser ist ein Spiegel des hell glänzenden Himmels. Darin sieht man Titons Braut liebevoll des Abends und des Morgens ihre roten Wangen spiegeln, und das umso besser, wenn die Krieger des Aeolus nicht mit dicken, finstern Wolken die Luft besetzen und ihr den Zutritt dazu verlegen.

Die See oder das Wasser sind ein Spiegel des Himmels.
Von Bildern in den Wolken, die durch Reflexion der Sonne entstehen.

En haer den toeganck van dien en beletten.

9) Coleuren en Beelden menighertiere
Sietmen in de wolcken/ die hen vermeeren/
Oft verminderen/ diversch van maniere/
Nae dat hen de matery van de viere/
Oft de dickte van der wolcken verheeren:
Nu hebben wy noch ons propoost te keeren
Tot een reverberaty in de wolcken/
Schoon wonderlijck om sien voor alle volcken.

Van den Regenboge in de wolcken/ wesende een reflectie der Sonnen.

10) Recht teghen over de Son werdt bevonden/
Meest ontrent den Herfst/ in de corte daghen/
Dat hem gaet vertoonen eenen half ronden
Rinck/ oft circkel/ groot ende wijt ontbonden/
Als de Sonne begint dalen oft laghen/
Dan heeft hy zijn parck ten hooghsten beslagen/
Maer op dat ick den naem niet en ontoghe/
Ick meyn den veelverwighen Reghenboghe.

Den Regenboge gheeft weerschijn/ en maect eenen anderen boghe.

Plin. lib. 2.

11) Dat eeuwich teecken/ dat den Heere stelde
Tusschen hem/ Noe, aller Menschen sielen/
En alle Dieren in den aerdtschen velde/
Dat hy niet meer en soude met ghewelde
Door de Deluvy alle vleys vernielen:
Maer ofter nu eenighe vraghen vielen
Van den tweeden boghe/ soo acht ick desen
Van den eersten maer den weerschijn te wesen.

Van der sonnen reflectien dat somtijts meer sonnen schynen te wesen.

12) Want het schijnt wel/ datmen somtijts in 't rijsen
Oft dalen der Son/ heeft sien openbaren
Diversche Sonnen/ nochtans te bewijsen
Datter veel Sonnen zijn/ waer niet te prijsen/
Maer dat het veel eer Reflexien waren:
Want in eenen onbelemmerden claren
Hemel/ en salmen niet sien sulck spectakel/
Oft ten waer bysonder een groot mirakel.

13) Men mach den Regenboog' ooc niet aenschouwen
Dan als de Locht is met wolcken behangen/
En soo men hier mocht op Plinium bouwen/
Most zijn een holle wolck/ als uyt ghehouwen/

9. Mancherlei Farben und Gebilde sieht man in den Wolken, die sich verschiedenartig vergrössern oder verkleinern je nach der Art des Feuers oder der Dicke der Wolken, durch die sie gebildet werden. Jetzt haben wir uns noch einer Spiegelung in den Wolken zuzuwenden, deren Anblick allen Völkern gleich schön und verwunderlich ist.

Vom Regenbogen in den Wolken, der durch Reflexion der Sonne entsteht.

10. Gerade der Sonne gegenüber, meistens im Herbst während der kurzen Tage findet man, dass sich ein halbrunder Ring oder Kreis vorfindet, gross und weit geschlagen; wenn die Sonne zu sinken beginnt, hat er den grössten Kreisumfang [119]). Aber ich will euch den Namen nicht vorenthalten, ich meine den vielfarbigen Regenbogen.

Der Regenbogen spiegelt sich und erzeugt einen zweiten Bogen.

Plin. lib. II, 98.

11. Das ewige Zeichen, das der Herr zwischen sich, Noah, allen Menschen und Tieren der Erde aufstellte, dass er nicht mehr durch die Gewalt einer Sintflut alles Fleisch vernichten wolle. Aber sollten einige Fragen über den zweiten Regenbogen gestellt werden, so sage ich, dass ich ihn für die Reflexion des ersten halte [120]).

Vom Widerschein der Sonne, so dass oft mehrere Sonnen vorhanden zu sein scheinen.

12. Denn oft scheint es, dass zuweilen beim Aufsteigen und Sinken der Sonne viele verschiedene Sonnen zich zeigen. Es wäre falsch damit die Existenz vieler Sonnen zu beweisen, sondern sie sind nur Reflexionen [120]). Denn bei einem unbedeckten klaren Himmel sieht man ein solches Schauspiel nicht, oder dann wäre es ein grosses Wunder.

Plin. II, 150.

13. Man kann den Regenbogen auch dann nicht sehen, wenn der Himmel mit Wolken behangen ist, und wenn man hierbei auf Plinius [121]) baut, müsste er eine hohle innen ausgehauene Wolke sein, in der sich der Schein der Sonne fängt; was die Rundung

Daert weerschijn der Sonnen in wort ontfangen/
Doch soo veel de rondicheyt mach belanghen/
Soud' ick niet de wolcke toeschrijven connen/
Dan veel eer de rondicheyt van der Sonnen.

Lib. 2. cap. 62.

14) Den Reghenboghe/ nae Pliny vermeten/
Daghelijcx in de Lucht ghesien wordt boven
Lacus Velinus, onder het Spoleten
Vorstendom/ ende heet nu (nae mijn weten)
t'Meyr te Piede Lupi, men macht gheloven/

Van eenen schoonen waterval.

Maer een stuck weegs van daer comt afgestoven
De Rivier Negra, met groote gheschalle/
Van seer hooghen berghe ten diepen dalle.

15) Dees Rivier hebbende begin ghenomen
Wt dit Meyr/ dat hem water wil verleenen/
By Terni, tusschen Venegen en Romen,
Valt so van de rootse/ t'is om verschromen/
T'ghedruys datse maeckt op de holle steenen/
Met luyde roepen/ daer qualijck den eenen
Den anderen eenich propoost can segghen/
Oft men moet de oor aen de mont schier leggen.

Den Regenboge wordt gesien/ in eenen mist/ die den waterval van hem gheeft by Terni.

16) Grooten nevel oft mist uyt desen stercken
Waterval is rijsende t'allen tijde/
Waer in men daghelijcx door s'Heeren wercken
Natuerlijck den Regenboghe can mercken/
Alsser de Son in schijnt/ t'zy van wat sijde/
Van t'gheen ick ghesien heb/ ich hier belijde:
Want van Terni wandelende somwijlen/
Waechd' ick daer aen een deel van die cleyn mijlen.

Noch tot Tivoli in de vyvers/ daer Fonteynen in springen.

17) Boven dat ick hier moet met Pliny schillen
Weynich van dees plaetse/ ben noch ghedrongen/
Door t'gheen hier verhaelt is/ te helpen stillen/
Die van de holle wolcke hebben willen
De Reflexy/ booghwijs te sijn bedwonghen:
Want te Tivoli, daer seer hoogh op spronghen
Diversche Fonteynen/ niet om verschoonen/
Sach ick oock den Reghenboogh hem vertoonen.

18) In de vochtighe Lucht/ waer in haer stralen

betrifft, so möchte ich sie nicht der Wolke zuschreiben, sondern viel eher der Rundung der Sonne.

14. Nach Plinius' Aussage kann ein Regenbogen täglich über dem lacus velinus im Fürstentum Spoleto zu sehen sein, der jetzt, soviel ich weiss, der See von Piede Lupi heisst; man kann es glauben, denn eine Strecke Wegs davon entfernt fällt der Negra mit lautem Getöse von einem hohen Berg in ein tiefes Tal herab.

Plin. II, 153. Von einem sehr schönen Wasserfall.

15. Der Fluss entspringt, aus diesem See, der ihm sein Wasser gibt, und bei Terni zwischen Venedig und Rom fällt er so vom Felsen herab, dass das Geräusch, das er auf den hohlen Steinen macht, einen erschreckt, und man muss laut rufen, da sonst kaum einer dem anderen etwas sagen kann, oder man muss das Ohr fast an den Mund legen.

16. Starker Nebel erhebt sich zu jeder Zeit aus diesem gewaltigen Wasserfall, worin man täglich durch des Herrn Mithilfe einen natürlichen Regenbogen sehen kann, besonders wenn die Sonne scheint, und zwar etwas von der Seite, denn ich führe hier vor, was ich gesehen habe; zuweilen von Terni kommend, sah ich ihn da, während eines Teiles einer kleinen Meile.

Ein Regenbogen wird in dem Nebel erblickt, den der Wasserfall bei Terni erzeugt.

17. Ausserdem weiche ich von Plinius in diesem Punkte ein wenig ab und bin gezwungen durch das, was ich hier erzähle, die zum Schweigen zu bringen [122]), die die Rundung der Reflexion durch die hohle Wolke bewirkt sein lassen wollen. Denn in Tivoli springen verschiedene sehr hohe Fontänen und da sah ich, es ist nicht wegzuleugnen, den Regenbogen.

Auch in den Teichen von Tivoli, in denen Fontänen springen.

18. Aus der feuchten Luft ,durch die die Strahlen der hellleuch-

Van waer den Regenboghe zijn verwen heeft.

De claer blinckende Son is comen schieten/
Maer van waer den Reghenboghe mach halen
Sijn schoon coleuren/ indien niet en falen/
Die ons hier van haer schriften achter lieten/
Soo soude hy de selvighe ghenieten/
Wt der wolcken/ en alsoo mede brenghen/
Wt Locht ende vyer/ die haer daer vermenghen.

Ezech. 28. 19.

19) Hezechiel, een Prophete gheseghent/
Sach s'Heeren heerlijckheyt rontomme blincken/
Ghelijck den Reghenboogh/ als t'heeft geregent/
In de wolcken s'Menschen ooghen bejeghent/
Men mach Ioannen hier oock wel ghedincken/
Hy hoord' een stem als een Basuyne clincken/
En sach oock om den Stoel met sinnen rustich
Apoc. 4. 3. Den Reghenboogh'/ als den Smaragde lustigh.

20) Aensiende den Reghenboghens figuere/
Syrach 43. 24. Seyt Iesus Syrach/ wilt loven den ghenen/
Van wien hy t'schepsel is oft creature/
Want hy heeft (seyt hy) seer schoon verwe pure/
Van ghelijck /als uyt t'voorhangsel quam henen/
Den Hoogh-priester Simon heeft hy gheschenen/
Met zijn vercieringh in s'Tempels ghestichte/
Den Reghenboghe met schoon verwen lichte.

Den Poeetschen Iris/ voorloopster van Juno/ is de Reghenboghe.

21) Oock wat de Poeten van Iris ramen/
Hoe dat hy van veel verwen heft zijn cleydtsel/
En seer schoon van glance/ dit is al tsamen
Gheseyt van den Reghenboghe met namen/
Welcken om te maken zijn conterfeytsel/
Dient wel ghemerckt op der verwen afscheytsel/
Hoe aerdich sy in een verdreven vloeyen/
Des Regenbooghs verwen. En uyt malcander al schijnen te groeyen.

22) Naest ons is hy purper/ dan incarnatich/
Oft lacke wittich/ om wel coloreren/
Daer naer orangiachtich/ oft root cieratich
Dan masticot gheel/ dan groen delicatich/
Dan schoon asuer/ als der Pauwen hals veren/
Achter weder purper/ te domineren

tenden Sonne schiessen, holt sich der Regenbogen seine schönen Farben [123]), und falls die nicht irren, die uns hierüber Schriften hinterliessen [124]), so soll er dieselben auch von den Wolken erhalten und so Feuer und Luft zusammen bringen, die sich hier dann vermengen.

Woher der Regenbogen seine Farben hat.

19. Hesekiel, ein gesegneter Prophet, sah des Herrn Herrlichkeit rundum glänzen, wie ein Regenbogen, der, wenn es geregnet hat, dem Auge des Menschen begegnet. Hier kann man auch des Johannes gedenken. Er hörte eine Stimme wie Posaunenton und sah mit erhobenem Gemüt um den Stuhl den Regenbogen wie einen schönen Smaragd glänzen.

Hesekiel 1, 28.

Apok. IV, 3.

20. Als Jesus Sirach die Form des Regenbogens ansah, sagte er, ich will den loben, dessen Schöpfung er ist, denn er hat sehr schöne reine Farben. Gleich wie der Regenbogen mit seinen hellen, klaren Farben erschien ihm der Hohepriester Simon im Tempel, wenn er mit dem Schmucke hinter dem Vorhang hervortrat.

Ies. Sirach Sprüche 50, 5 ff.

21. Auch was die Dichter [125]) von Iris sagen, dass sie ein Kleid von vielen Farben von schönem Glanze habe, das alles zusammen ist auch von dem Regenbogen gesagt, und der, der sein Abbild machen will, muss wohl auf die Abgrenzung der einzelnen Farben achten, wie schön vertrieben sie ineinander fliessen und auseinander hervorzuwachsen scheinen.

Die Iris der Dichter, die Vorläuferin der Juno, ist der Regenbogen.

Lionardo II, 190.

22. Uns am nächsten ist er purpurn, dann kommt Karnatfarbe oder, um gut zu malen, heller Lack [126]), darauf Orange oder glänzendes Rot, dann Masticotgelb, dann zartes Grün, dann schönes Blau, wie die Federn des Pfauenhalses, und dann wieder Purpur. Diese Vorläuferin der Juno ist gewohnt, mit einem so gescheckten Gewand ihr Amt auszuführen.

Die Farben des Regenbogens.

Met soo een gheschakeert mantel ghewoon is/
Desen voorloopenden bode Iunonis.

Aen den Regenboghe hebben de Schilders waer te nemen/ wat verwen geern by een zijn.

23) Een yeghelijck ghebruycker van de doode
Poetery/ wel acht te nemen diende/
Dat verwen hier by een niet en zyn noode/
Als blauw by purper/ en t'purper by t'roode/
En by t'roode t'geel/ orangiachtich siende
Dan het lichte geel hevet t'groen te vriende/
En t'groen mach wel hebben met t'blaeu te doene/
Oock uyt asch-blaeu en geel tempertmen groene.

Die opt nat kalck wercken/ temperen uyt elcke verwe twee oft dry lichter/ 't witte naest de hant voegende

24) In sulcker manier/ als op seker Wetten/
Bereyden haer tavelotsen/ oft borden/
Die op 't natte calck haer te wercken setten/
Ende d'Olyverwers/ op haer palletten/
Behoorden oock te houden dese orden/
T'witte naest de hant/ dan uyt elck bruyn worden
Ghemaeckt twee oft dry lichter temperinghen/
Ghereedt en vorderlijck zijn dese dinghen.

T'verwe temperen is geen tijdt-verlies/ maer is seer vorderlijck.

25) Want niet dan tijdt-winnen en is de spacy/
Die Schilders in verwe temperen missen/
Dan behoeven hier van geen arguacy/
Maer te vervolghen de Reverberacy/
Als Maenschijn/ brandt/ blixem/ keers-licht/ en smissen/

Op de verwen en ghedaenten van alderley lichten behoeft wel ghelet/ om 'tonderscheydt te kennen.

Op elck bysonder dientmen wel de gissen/
Hoe dat het in zijn omnestandts verclaren
Sal altijt een ghelijck ghedaente baren.

26) T'nacht-licht de Mane stellende zijn teycken
Aen Huysen oft Kercken/ boven oft onder/
Ghelijck sy bleyck is/ sal sy sulcken bleycken
Schijn van haer geven/ waer sy 't can bereycken/
S'ghelijcx den blixem van de fellen donder
Wesend' een voorbode/ met een bysonder
Blaeuverwich vyer/ doet de duysterheyt wijcken/
En oock metter vlucht zijn Reflexy blijcken.

Exempel van eenen vierblaser/ ge-

27) Wy vonden/ soo wy in Plinio lasen/
Oock voortijts ghebruyckt de Reflexy Conste/

23. Jeder, der sich in der unsterblichen [127]) Poesie betätigt, muss wohl beachten, welche Farben sich gegenseitig nicht hinderlich sind, wie Blau dem Purpur und Purpur dem Rot und Rot dem Gelborange, dann hat ferner das helle Gelb Grün zum Freunde, Grün hat gerne mit Blau zu tun, auch aus blauer Asche [30]) und Gelb kann man Grün mischen.

Am Regenbogen haben die Maler zu erkennen, welche Farben gern beieinander sind.
Lionardo II, 190 a.

24. Auf solche Weise, wie nach bestimmten Gesetzen, bereiten diejenigen, die auf nassem Kalk zu arbeiten sich anschicken, ihre Paletten oder Malbretter zu, und auch die in Oel malen, beachten diese Regel auf ihren Paletten: das Weiss ist der Hand am nächsten; denn aus jeder dunklen Farbe werden damit zwei oder drei hellere Mischungen gemacht.

Die auf nassem Kalk arbeiten mischen aus jeder Farbe zwei bis drei hellere, wenn das Weiss am nächsten bei der Hand ist.
Rivius lib. I, 2 fol. VI. a.
Alberti S. 64.

25. Denn nur Gewinn bedeutet die Zeitspanne, die die Maler beim Farbenmischen verlieren und sie verdienen deshalb keinen Vorwurf. Aber um in der Reflexion fortzufahren, so muss man auf jede einzelne Erscheinung wie Mondschein, Brand, Blitz, Kerzenlicht und die Schmieden wohl achten, da die Gegenstände je nach der Art der Erscheinung ein anderes Aussehen erhalten.

Farben zu mischen ist kein Zeitverlust, sondern sehr förderlich.
Auf die Farben und die Gestalt von allerlei Licht muss wohl acht gegeben werden, um den Unterschied kennen zu lernen

26. Das Licht der Nacht der Mond, stellt sein Zeichen oben und unten an Häuser und Kirchen, und weil er blass ist, gibt er ihnen einen bleichen Schein, wo er sie erreichen kann, gleich wie der Blitz, des mächtigen Donners Vorläufer, mit einem besonderen blassgefärbten Feuer die Dunkelheit zum Weichen bringt und flüchtend einen Widerschein zeigt.

27. Wir finden, wenn wir im Plinius lesen, die Kunst der Reflexe auch in frühen Zeiten gebraucht, so von dem klugen Antiphilus,

Beispiel eines Feueranbläsers, von dem anti-

daen door een antijckschen Schilder Antiphilus.

Door Antiphilum, die als gheenen dwasen/
Hadde gheschildert een Knecht ligghen blasen/
Om vyer doen branden/ met vlijtigher jonste/
En door sulck blasen/ een seer schoone wonste
Den wederglans ded' aenschouwen inwendich/
Oock t'blasers troenge ghevlickert behendich.

Exempel van een Bruyt die met toorts-licht te bedde wort geleyt.

28) Echion, daer wy noch elders van seyden/
Heeft oock de Reflexy Const willen toonen/
Hebbende laten sien/ door t'lichts verspreyden/
Een schoon jonghe Bruydt te bedde gheleyden/
Volghende van eender ouder Matroonen
De voetstappen: wants' om t'duyster verschoonen/
Haer voordroegh een Toortse brandende vierich/
En tradt soo nae/ met een wesen manierich.

Exempel uyt Ariosto in zijnen Furioso Canto 7.

29) In den Furiosen verhaelt op deser
Manieren/ dinghen die gheschildert schijnen/
Den recht Poeet-stijlighen Ferrareser,
Die schier soo soet betoovert zijnen Leser/
Als hy Roggieren beschrijft van Alcinen,
Daer sy hem/ naer costelijcke Festijnen/
Doet heerlijck gheleyden in een slaepcamer/
Om met hem vryheyt ghebruycken bequamer.

30) Met veel Toortse-lichten trocken de Pagen
Vor henen/ de duysternissen verjaghen/
Verselschapt met lustighe Personnagen/
Gingh Rogier vinden de sachte plumagen/
Daer soet-rokich ghespreyt/ om zijn behaghen/
De gherooswaterde lakens op laghen/
Wesende wit linnen van fijnheyt even
Al haddes' Arachne selve gheweven.

Van brant in doncker nacht te schilderen/ met zijn reverberatien.

31) Fellen brant van onvyer (zijnd' een verschricker
Vans' Menschen herten) als hy wordt verheven/
Maeckt men zijn voncken een vyerich gheclicker/
Hoe t'doncker nacht-seyl is swerter en dicker
Hoe helder zijn crachtighe vlammen leven/
Die oock sulck ghecoleurt wederschijn gheven/
Aen Huysen/ Tempels/ oft ander ghebouwen/

der einen Knecht liegend und eifrig ein Feuer zum Brennen anblasend malte, und bei diesem Blasen zeigt ein schöner Raum innen den Widerschein, und auch des Bläsers Gesicht war flüchtig beleuchtet.

ken Maler Antiphilus gemacht. Plin. XXXV, 138.

28. Aetion, von dem wir noch anderswo sprachen, wollte auch seine Kunst in den Reflexen zeigen und liess eine schöne, junge Braut von Licht überströmt zu Bett geleitet sehen, die einer alten Matrone auf dem Fusse folgte, die ihr, um sie vor der Dunkelheit zu bewahren, eine feurig brennende Fackel voraustrug; dieser folgte sie und zeigte ein züchtiges Wesen.

Plin. XXXV, 78. Beispiel einer Braut, die mit Fackellicht zu Bett geleitet wird.

29. Dinge dieser Art, die wie gemalt erscheinen, erzählte auf solche Weise der Ferrarese in richtigem, poetischen Stil und auf so süsse Weise im Orlando Furioso, dass er seine Zuhörer fast bezaubert, so wenn er Ruggiero schildert, der von Alkina nach köstlichem Festgelage in ein herrliches Schlafgemach geleitet wird, um mit ihr bequemer die Freiheit zu geniessen.

Beispiel aus Ariosts Orl. Fur. c. VII, 22, 23.

30. Mit vielen Fackeln zogen ihnen in Gesellschaft von lustigen Personen die Pagen vorauf, um die Dunkelheit zu verjagen; Ruggiero fand die feinen Federbetten zu seinem Behagen mit süssduftenden, mit Rosenwasser benetzten Tüchern überzogen von weissem und so feinem Linnen, als hätte sie Arachne selbst gewebt.

31. Der schreckliche Feuerbrand, der des Menschen Herz erschreckt, bereitet, wenn er sich erhebt, mit seinen Funken ein feuriges Geknister und je schwärzer und dicker das dunkle Nachtsegel ist, um so heller leben seine mächtigen Flammen auf, die einen gleich gefärbten Widerschein an Häusern, Tempeln und anderen Gebäuden geben und auch im Wasser einen schrecklichen Anblick gewähren.

Vom Malen eines Brandes in dunkler Nacht mit seinem Widerschein.

End' oock in 't water een vreeslijck beschouwen

Dat het Const is/ wel branden te schilderen.

32) Sy hebben in de Const al groot impery/
Die wel uytbeelden Vulcanus vergrammen/
Met veruwe/ sulck grouwelijck misery:

Dat de vlammen gedaente hebben nae de stoffe/ daer sy voetsel van hebben.

Want nae t'gheen dat de spijs' is oft matery/
Daer hy med' opvoedt zijn heftighe vlammen/
Die ten Hemelwaert vliegen/ quaet om tammen/
Daer nae hebben sy oock t'coluer ghecreghen/
T'zy tot root/ purper/ blau/ oft groen genegen.

Dat niet alleen de vlammen van verscheyden verwen en zijn/ maer ooc de roocken.

33) Niet alleen de vlammen/ maer oock de roocken/
Van verscheyden verwen de Lucht vervullen/
Iae dat 'tschijnen d'afgrijselijcke smoocken
Stygij, daer met veel leelijcke spoocken/
Hydra, en Cerberus tieren en brullen:

Van Poeetsche Hellen te schilderen.

Dus dan de Schilders hier op achten sullen/
Om eenen brandt schrickelijck uyt te stellen
Oft 'tvyer te stoken in Poeetsche Hellen.

34) Keers-lichten/ als dingen niet seer commune/
Vallen moeyelijck/ en constich om maken/

Van Keerslichten/ hoe men die schilderen sal.

Dan het staet wel/ als men voor aen in 't brune
Eenich Beeldt van de voeten tot de crune
Overschaduwt/ t'licht latende gheraken
Slechs den omtreck van naeckte hayr oft laken/
Oock moet van het licht/ als een punckt oft steke/
De schaduw' over al nemen haer streke.

35) Soo oock om te maecken met naeckte leden

Om Vulcani smisse/ en dergelijcke dinghen te schilderen.

Vulcanen, Syclopen, die met verfellen
T'gheberghte Gibelli daveren deden/
Daer sy Iuppiter zijn blixemen smeden/
Machmen teghen 't licht/ een van dees ghesellen
Gheheel overschaduwen/ ende mellen
Het licht des vyers/ gherakende van vooren
Den omtreck hier ende daer/ naer behooren.

36) Maer die staen achter de vierighe voncken/
Moeten des weerschijns levereye draghen/
Hun van het gloeyend' yser-werck gheschoncken/
Welk daer verwet de rootse der speloncken/

32. Die haben in der Kunst eine grosse Macht, die des Vulkans Wut und solch grauenhaftes Elend mit Farben darstellen können. Denn je nach der Speise oder Materie, womit er seine gewaltigen Flammen, die zum Himmel fliegen und kaum zu bezähmen sind, speist, danach erhalten sie ihre Farbe, sei sie nun mehr zum rot, purpur, blau oder grün geneigt.

Dass es Kunst ist, Brände gut zu malen.

Das die Flammen ihr Aussehen nach der Speise richten, die sie erhalten.

33. Nicht nur die Flammen, sondern auch der Rauch erfüllt mit verschiedenen Farben die Luft. Ja, sie erscheinen als die abscheulichen Dämpfe des Styx, an dem mit vielen hässlichen Gespenstern Hydra und Cerberus toben und brüllen. So sollen also die Maler darauf achten, einen Brand erschreckend darzustellen und das Feuer in der poetischen Hölle zu stochern.

Dass nicht allein die Flammen von verschiedener Farbe sind, sondern auch der Rauch.

Verg. Aen. VI, 384 ff.

Die Hölle der Dichter zu malen.

34. Kerzenlicht [128]), das nicht sehr allgemein ist, ist mühsam, will man es kunstgerecht machen. Denn es wirkt gut, wenn man vorne eine dunkle Figur vom Kopf bis zur Sohle beschattet und das Licht nur den Kontur von Akt, Haar und Gewand berühren lässt; auch muss der Schatten vom Licht aus als einen Punkt seine Richtung nehmen.

Wie man Kerzenlicht malen soll.

35. So auch, wenn man Vulkan und die Zyklopen mit nackten Gliedern darstellt, die mit Gewalt das Gebirge des Gibellus [129]) erdröhnen machten, als sie Jupiters Blitze schmiedeten. Da mag man einen von diesen Gesellen gegen das Licht stellen und ganz überschatten und das Licht des Feuers, das von vorne kommt, hie und da, wie es gerade passt, mit dem Umriss verbinden.

Um die Schmiede des Vulkan und derartiges zu malen.

36. Aber die, die hinter den feurigen Funken stehen, müssen des Widerscheins Livree tragen, die ihnen von dem glühenden Eisenwerk gegeben wird und die die Felsen der Höhle mit Schatten und feuriger Helle färbt, die auch von unten kommend gegen

Met schaduwen ende vierighe daghen/
Die oock onder op comen gheslaghen/
Teghen de verborstelde wreede troengen/
Stuerlijck siende/ naer haer ruyde besoengen.

37) T'licht op zijn plaetse wesend'/ is te wachten/
Waer t'weerschijn de schadu' ooc moet verknapen/
Maer om te spreken van lichten en nachten/
In 't Roomsch Vaticano blijcken de crachten/
Daer men Petrum swaerlijck siet ligghen slapen/
Tusschen twee Crijchslieden/ op welcker wapen
Het weerschijn van den Enghel in den Kercker/
Tuyght wel wat Raphael was voor een wercker.

Exempel van geschilderden nacht/ met verscheyden lichten/ gedaen van Raphael.

38) Noch sietmen Petrum met den Engel trecken/
Daer een Sentinel heeft een Toorts' in handen/
Die buyten een ander Wacht comt op wecken/
End' op de harnassen ter selver plecken
Slaet den wederglans van dit toortsich branden/
Elders oock t' Maenschijn/ dan is met verstanden
Daer waerghenomen den dagh van een venster/
Die dees lichten gheeft natuerlijcken glenster.

Dit stuck is in Fresco op t' Paus paleys/ daer van leest in Raphaels leven.

39) Onder al die nachten pleghen te stichten
Van verwen op Tafereelen figuerlijck/
Met stralighe wederglansende lichten/
Con de ouden Bassano de ghesichten
Wtnemende wel bedrieghen natuerlijck:
Want het schijnt datmen siet voor ooghen puerlijc
Vlammen/ Toortsen/ brandende lampen hangen/
En Potten en Ketels t'weerschijn ontfanghen.

Den ouden Bassan was uytnemende van nachten te schilderen/ en aerdich te reflexeren.

40) Coperen/ Tennen/ Yseren gheruchten/
Ghelockte Schapen/ en alderley Dieren/
De bootschap des Herders/ Egyptsche vluchten/
Verscheyden nacht-stucken/ aerdighe cluchten
Van Beelden/ die t'werck ook gracy toestieren/
Olyverwe doecken/ vreemt om versieren/
Sietmen wel ghedaen veerdich/ als in spele/
Van desen wel verwenden Dorpman vele.

Dese stuckskens sach ick te Room

41) Summa/ hoe hoog desen Man is gaen stappen/

die, entsprechend der rauhen Tätigkeit, verarbeiteten wilden, grimmigen Gesichter schlägt.

37. Es muss beachtet werden, wo das Licht seinen Platz hat und wo der Widerschein sich mit dem Schatten verbindet. Aber um von Lichtern und Schatten zu sprechen, so kommt im Vatikan zu Rom ihre Macht zum Ausdruck. Dort sieht man Petrus zwischen zwei Kriegern schwer schlafen, und der Glanz auf ihren Waffen vom Engel im Kerker, zeugt, was Raffael für ein Künstler gewesen ist.

Beispiel einer von Raffael gemalten Nacht, mit verschiedenen Lichtern.

38. Ferner sieht man, wie Petrus mit den Engeln geht und eine Schildwache, die draussen eine andere Wache aufwecken will, eine Fackel in den Händen hält, und auf den Harnischen an demselben Ort spiegelt sich der Glanz dieser brennenden Fackel, anderswo auch der Mondschein; dann ist da noch verständig die Helle eines Fensters verwendet, die diesen Lichtern einen natürlichen Schimmer verleiht.

Dieses Werk ist im päpstlichen Palast, lest darüber im Leben Raffaels. [130]).

39. Unter allen denen, die Nachtscenen mit Farben auf Gemälden darzustellen pflegen mit strahlenden und reflektirenden Lichtern, konnte der alte Bassano die Augen durch Natürlichkeit ausserordentlich gut betrügen. Denn man glaubt vor den Augen Flammen, Fackeln und hängende brennende Lampen sich in Kesseln und Töpfen sehr natürlich spiegeln zu sehen.

Der alte Bassano war ausserordentlich gut im Malen von Nachtstücken und richtigen Reflexen.

40. Kupferne, zinnerne und eiserne Gerätschaften, gelockte Schafe und sonstigerlei Tiere, die Verkündigung an die Hirten, die Flucht nach Aegypten, verschiedene Nachtstücke, verschiedene Arten von Figuren, die dem Werk auch Anmut verleihen, Oelgemälde sonderbar in der Erfindung sieht man geschickt wie im Spiel und zahlreich von diesem gut malenden Dörfer ausgeführt [131]).

41. Summa, wie weit dieser Mann auch gegangen ist, um kunst-

Diese kleinen Stücke sah ich

en waren geschildert op platen van soetsteen.

Om constich Reflexy wel uyt te drucken/
Ten heeft niet alleen faem in veel Landtschappen/
Maer oock den gout-proever Battus gaen clappen:
Want in 't Hooft der Steden ick by ghelucken
Quam te sien eenige Passy nacht-stucken/
Waer in t'steens gront t'diepsel was menichvuldich/
En des lichts stralen van een stecksken guldich.

Congiet was oock fraey van branden en lichten.

42) Doch wat ben ic hier van vreemde vermanich/
Daer ick behoorde ghedencken Congietten,
Nederlandich Schilder Italianich/
Wien alle verwen waren onderdanich/
In als/ waer hyse te wercke wouw setten/
Iae geen en dorft in't alderminst zijn Wetten
Overtreden/ maer mosten doen en worden/
Na t'gheen zijn ghedachten hen gaven orden.

Congiet maeckte van verheven en gulde doppen keers lichten/ die te branden schenen.

43) En waer sy t'uyterste zijns sins vermeten
Noch zijn onmachtich te volbrenghen/ boude
Ginck hy toe met den sone van Iapeten,
Aen den waghen des Conings der Planeten:
Want op dat zijn vyer oft licht leven soude/
Bracht hy dat constich te weghe met goude/
Dat zijn vyeren ligghen gloeyend' en blincken/
En zijn lichten staen als sterren en pincken.

Exempelen van eenighe stucken van Congiet.

44) Met verwen can hy te wonder doen bernen
Plutonis stadt /oft Troyen doen te nieten/
Iudith snachts toonen t'hooft van Holofernen,
Met Toortsen en Fackels/ oock met Lanternen
In de straten/ t'volcx toeloop in 't verschieten:
Als de Lotery/ die hem maken lieten
t'Amsterdam der Crancksinnighe voorstanders/
Sonder wat van hem noch te sien is anders.

Ander Exempel/ van een Platonische spelonke/ welcke is ghedaen door Cornelis Cornelisz van Haerlem/ welck stuck is t' Amsterdam.

45) Voorts ghelijck Pictura nu wel Bataven
Soo jonstich is/ als voortijts Sycionen,
Heeft de Natuere ter Haerlemmer haven
Comen uyt schudden den schoot haerder gaven/
In de boesemen van twee die daer wonen/
D'een is te recht een Schilder/ van den gonen

volle Reflexion gut darzustellen, so hat er nicht nur Ruhm durch viele Landschaften, sondern er kann auch den goldprüfenden Battus schlagen; denn in dem Haupt der Städte sah ich durch glücklichen Zufall einige nächtliche Passionsscenen, in denen der Grund der Steine mehrfach das Dunkel abgab, und die Lichtstrahlen aus goldenen Streifen bestanden [132]).

zu Rom; sie waren auf Platten von Probirstein gemalt.

42. Doch was erinnere ich hier an Fremde. Muss ich doch des Congnet [133]) gedenken, des niederländischen Malers in Italien, dem alle Farben untertan waren, von denen keine von dort, wo er sie im Werke festgelegt hatte, in geringster Weise gegen seinen Befehl weichen durfte, sondern tun und sein musste, wozu seine Gedanken ihr den Befehl gaben.

Congnet war auch schön im Malen von Bränden und Lichtern.

43. Und wenn sie unfähig waren, seinen allerletzten Gedanken zur Darstellung zu bringen, ging er kühn mit dem Sohn des Jupiters an den Wagen des Königs der Planeten und brachte, damit sein Feuer und Licht leben sollte, sie mit Gold kunstvoll zu stande, so dass seine Feuer glühten und glänzten und seine Lichter wie Sterne wirkten.

Congnet machte mit erhabenen und goldenen Punkten Kerzenlicht, das zu brennen schien.

44. Mit Farben konnte er Plutos Stadt oder Troja brennen und vernichten lassen. Judith mit dem Haupt des Holofernes zeigte er in der Nacht mit Fackeln, auch Laternen in den Strassen und des Volkes Zusammenlauf im Hintergrund wie in der Lotterie [134]), die ihn die Vorsteher der Irrenanstalt zu Amsterdam machen liessen, ausser in dem, was sonst noch anderes von ihm zu sehen ist.

Beispiele einiger Stücke von Congnet.

45. Da weiter nun Pictura Batavien so günstig ist, wie früher Sikyon, hat die Natur im Haarlemer Hafen in die Brust zweier, die dort wohnen, den Schoss ihrer Gaben ausgeschüttet; der eine ist ein rechter Maler, von ihm ist zu Amsterdam die Höhle Platons, in der mehr als gewöhnliche Kunst liegt.

Ein anderes Beispiel, von der Höhle Platons, die von Cornelisz. [135]) von Haarlem gemacht wurde und nun in Amsterdam ist.
Platon Staat VII, 514 a ff.

Is t'Amsterdam de speloncke Platonis,
In welcke dat Conste meer als ghewoon is.
46) Daer sietmen Reflexy over al schampen/
Noch een hoop ghevanghen in 't doncker laghen/
Die met Argumenten schenen te campen/
Van Beelde-schaduwen door 't licht der Lampen/
Eenighe los/ beelden en schaduw saghen/
Ander verder van daer hadden gheslaghen/
Diep in den Hemel 't ghesicht/ sonder neyghen/
Maer den sin beveel ick die 'tstuck is eyghen.

Plinius schrijft/ den Phoenix te hebben eenighe gulden pennen oft veren.

47) D'ander heeft natuer gants willen aenwennen/
Linearis en Clypeus practijcken/
Eyndlijck oock Picturams, end' hem doen kennen
Voor eenighen Phoenix met goltsche pennen/
En wat metael sal t'eenich golt niet wijcken/
Oft wat licht d'eenige Sonne ghelijcken/
Dien hy eenich is toegewijdt bequame/
En draeght van den Victory-boom den name.

Dit was een groot stuck op pergament met ter pen/ een Venus/ Bachus/ en Ceres/ daer Cupido 't vyer blaest.

48) Van desen sachmen op Attalus vliesen
In Linearis Const/ verciert met druyven/
Vinde-wijn/ Gheve-lust/ Zorghe verliesen/
By Overvloet/ om niet laten vervriesen/
Midden hun ghenuechte met witte duyven/
Lust blasende t'vyer/ deed' de vlammen stuyven/
Waer van Reflexy oock Echo gheslachte/
En de Beelden een weder-dagh toebrachte.

Dit van Goltzius gedaen/ is te Room.

49/ Dit Dedalis stuck/ waer in hen verblijden
Die schoone Charites, mach den Hespery
Lust-hof vercieren nu in dese tijden:
En sooder daer vreemder eere benijden/
Fama gheluydt wert hun dubbel misery:
Want men sal dit werck/ vol Consten mistery/
Met Zeuxis worstelaers/ veel beter laken/
Dan datmen soo goet sal connen gemaken.

Plin. lib. 35. cap. 9.

Van de Reflectie der groenheyt in den naeckten/ daer men in groen wey-

50) Nu zynd' uyt de doncker nachten gescheyden/
Vindend' ons daer den dagh in saysoene/
En den lustighen tijdt/ in groene weyden/

46. Darin sieht man überall Reflexe herumstreifen, doch eine Gruppe lag gefangen im Dunklen und schien mit Argumenten über die Figurenschatten als Folge des Lampenlichtes zu kämpfen. Einige sind frei und sehen Figuren und Schatten, und etwas weiter von dort haben einige, ohne zu fallen, fest auf den Himmel den Blick gerichtet. Den Sinn des Werkes überlasse ich dem, welcher das Stück erfunden hat.

47. Den anderen liess die Natur nur sich die zeichnerische und stechende Technik [136]) angewöhnen, endlich nun auch die malerische; und ihn hat sie als den einzigen Phönix [137]) mit goldenen Federn erkennen lassen; und welches Metall soll nicht dem einzigen Golde weichen und welches Licht der einzigen Sonne gleichen, denen er (der Phönix) allein geschickt geweiht ist und der nach dem Siegesbaum seinen Namen trägt?

Plinius schreibt, der Phönix habe einige goldene Federn. Plin. X, 3.

48. Von diesem sah man auf Attalischem Fell [138]) mit der Kunst der Zeichnung Bacchus, mit Trauben geschmückt, Cupido, Venus und Ceres mit zwei weissen Tauben dargestellt, und um sie bei ihrer Lust nicht frieren zu lassen, bläst Cupido das Feuer an und entfacht die Flammen, wodurch Echos Geschlecht [139]) und die Figuren einen Reflex erhalten.

Dies war ein grosses Stück auf Pergament mit der Feder gezeichnet, Venus, Bacchus und Ceres und der das Feuer anblasende Cupido.

49. Dieses dädalische [140]) Werk [141]), worin sich die schönen Chariten erfreuen, wird zu dieser Zeit den Garten der Hesperiden [142]) erfreuen und so jemand fremde Ehre beneidet, so wird ihm Famas Posaune ein doppeltes Unglück, denn man wird dies Werk voll geheimer Künste wie Zeuxis' Ringer viel eher schmähen als ebenso gut machen können [143]).

Dies ist von Goltzius gemacht und ist in Rom. Plinius XXXV, 63.

50. Wenn die dunkle Nacht gewichen ist und man uns, wenn der Tag da ist und die lustige Zeit, auf grünen Weiden zu unserm Ergötzen sitzen oder liegen findet, so beginnt die Reflexion in

Vom Widerschein des Grün im nackten Fleisch, wenn man in grünen Wiesen und Gärten sitzt.

den oft hoven sittet.

Daer liggend' en sittend/ om ons vermeyden/
So begint den weerschijn zyn werck te doene,
Want wy worden deelachtich daer het groene
In onse troengen ende naeckte huyden/
Van het loof der Boomen/ grassen/ en cruyden.

Van wederschijn der naeckten/ tegen eenige gecoleurde dinghen.

51) Desgelijcx/ waer troengen oft naeckte lijven
Schaduwen teghen wolle/ sijd'/ of lijnen/
De Reflexy sal haren aerd bedrijven/
't Sy wat gheel oft root/ deelachtich beclijven
Sal de Carnaty met sulck wederschijnen:
Oock sietmen daer de Musculen verdwijnen
Teghen malcanders een Reverberaty/
Ghelijck als Carnaty teghen Carnaty.

Groote vlacke Reflectien staen somtijden wel/ doch is toe te sien/ dat de kleen weerschijnen aenden naecten gheen drooghte oft misstaen en gheven.

Dat de schilders op veelderley reflectien te letten hebben.

52) Aen rond' colomnen sietmen ooc ontblooten
Eenen teghen-dagh/ als elders aen basen
Witt' Eyeren ende Marmoren clooten/
Te meer alsser lichte dinghen aenstooten/
Oock gulden/ oft silveren schalen vasen/
Claer doorschijnich ijs/ en gheschoncken glasen/
Met wijn/ diet 't ammelaecken weerschijnich smetten/
Op al dit hebben de Schilders te letten.

53) Aen noch veel meer dingen/ sietmen expresse
Glansen en schijnen teghenslaen en keeren/
Ghelijck daer van elcke bysonder lesse/
Aen de Natuere/ der Schilders Meestresse/
Met vlytighen opmercken is te leeren/
Hoe glansende Visschen/ Tennen en eeren/
Malcander de Reverberaty deelen/
Exempel in langhe Piers tafereelen.

Exempel van weerglans in een Keucken/ gedaen van den ouden langhen Pier/ welcke is te sien by den Kinderen van wijlen Konst liefdigen Iacob Ravaert.

54) Desen Man stelde wonderlijck de pijpen
Met de verwe/ dese dinghen aengaende/
Het scheen al te leven/ 'tgroen met den rijpen.
Men soude schier meenen met handen grijpen
Eenighe taillioren in 't doncker staende/
Daer soo eenen tegen-glans in is slaende/
Ghelijck men mach sien met jonstigher vlamme
By eenen Const-lievenden t'Amsterdamme.

Tätigkeit zu treten und wir erhalten Grün [144]) auf unsern Gesichtern und der nackten Hand vom Laub der Bäume, den Gräsern und Kräutern.

Lionardo II, 162. 170. Von der Reflexion von farbigen Sachen auf dem Fleisch

51. Desgleichen, wenn das Gesicht und der nackte Körper von Wolle, Seide oder Leinen beschattet wird, beginnt die Reflexion ihre Tätigkeit. Sind sie rot oder gelb, so wird das Karnat einen solchen Widerschein erhalten. Auch sieht man da, wo die Muskeln ineinander verschwinden, Glanzlichter, genau wie wenn Karnat gegen Karnat steht.

Grosse Flächen solcher Spiegelung sind oft hübsch, doch muss man achtgeben, dass die kleinen Glanzlichter auf dem nackten Körper keine Trockenheit u. Hässlichkeit hervorrufen.

52. Auf runden Säulen sieht man auch einen Widerschein, wie weiter auch an Basamenten, weissen Eiern und Marmorkugeln, um so mehr wenn helle Dinge an sie anstossen; darum haben die Maler auf goldene und silberne Schalen und Vasen, helles und durchsichtiges Eis, auf mit Wein gefüllte Gläser, die das Tischtuch mit widerspiegelnden Flecken besäen, zu achten.

Dass die Maler auf vielerlei Glanzlichter zu achten haben.

53. Noch an viel mehr anderen Dingen sieht man deutlich Lichter und Reflexion einander gegenüberstehen, wie jeder besonders an der Natur, der Herrin der Maler, erlerne. Mit Fleiss und Aufmerksamkeit ist zu lernen, wie glänzende Fische, Zinn und Kupfer sich gegenseitig reflektiren, wie z. B. in des langen Pieters [145]) Gemälden.

Beispiel von Glanzlichtern auf einem Küchenstück des alten langen Pieters, das bei den Kindern des weiland kunstliebenden Jacob Rauwaert zu sehen ist.

54. Dieser Mann stellte wunderbar mit der Farbe Stengel dar, und was diese Dinge betrifft, so schienen sie zu leben. Die Blätter und zugleich die Früchte glaubte man fast mit den Händen greifen zu können. Einige Pfannen standen im Dunkeln und in ihnen sind solche Reflexe, wie man mit flammender Zuneigung bei einem kunstliebenden Amsterdamer sehen mag.

Lof der const van den ouden langhen Pier.

55) Summa/ in Const was hy een overvliegher/
Om de Reflexy aerdich by te bringhen/
Iae een groot behendich listich bedriegher
Van s'Menschen oogen/ oock een cluchtich lieger:
Want men meent te sien alderhande dinghen/
Doch ist maer verwe/ die hy wist te minghen/
Dat 'teffen schijnt rondt/ en 't platte verheven/
T'stomme te spreken/ en t'doode te leven.

Exempelen van sonneschijn reflectien/ een van Raphael/ 't ander van Albert Durer met 't graef-yser.

56) Een History is my niet uyt den sinne/
Op de Logie van Raphael, in desen
Daer Isaac boerdt met sijn Wijf uyt minne/
En de Sonneschijnt te camerwaert inne:
'Tconstigh graef-ijser Dureri ghepresen
Heeft 't Sonne Reflexy oock aenghewesen/
In zijnen Ieronymus in de Camer/
Datmen noyt beter en sach noch bequamer.

Van de Reflectien/ die in 't water te zien zijn.

57) Van weerglansen en doorschijnighe stralen/
Die mer zijn/ als men soude connen droomen/
Willen wy eyndighen/ ende verhalen/
Hoe men perfect averecht om siet dalen/
In claer-staende wateren sonder stroomen/
Cruyden/ lissen/ Berghen/ Huysen/ en boomen/
Oock drinckende Vee/ Schapen/ Koeyen/ Peerden/
Oft wat voghelen hun daer in gheneerden.

Een schoon Exempel van Ariosto/ in Il. Furioso. Cant. I.

58) Een wilde schoon plaetse vinden wy cluchtich/
Van den tweeden Maro constigh beschreven/
Daer Angelica voor Renalt quam vluchtich/
In eenen groenen Boschken/ daer geruchtich
De coel Aura doet de bladerkens beven/
En twee claer Beken een sacht ruysschen gheven
Teghen cleyn steentgens/ tragelijck in 't vloeyen/
En doen daer altijts nieu cruydekens groeyen.

Stanza 35. waer in is te mercken/ dat den schilders Poeetsche versieringen vorderlijck zijn te lesen/ om den selven met den verwen nae te volghen.

59) Daer by stont een Hutken vol doorne blommen/
En vol roode Roosen/ lieflijck van roken/
Welcx spiegel men dit claer vloeysel mocht nommen/
Tusschen hoogh Eycken/ daer gheen Son mocht commen
Hier in de binnenste schadu ghedoken/

55. Summa, in der Kunst war er ein grosser Geist, der die Reflexion richtig darstellen lehrte, und war ein grosser, geschickter und listiger Betrüger der menschlichen Augen und ein kluger Lügner. Denn man glaubt allerhand Dinge zu sehen und doch ist es alles nur Farbe, die er so zu mischen verstand, dass sie zu runden schien, und das Gemälde zum Relief wurde, die Stummen zu sprechen und die Toten zu leben schienen.

Lob der Kunst des alten langen Pieters.

56. Eine Historie geht mir nicht aus dem Sinn; sie ist von Raffael und in den Loggien; darin scherzt Isaak mit seiner Frau in Liebe, und der Sonnenschein spielt im Zimmer [146]). Der gepriesene kunstvolle Grabstichel Dürers hat die Reflexe der Sonne auch in seinem Hieronymus im Gehäus zum Ausdruck gebracht, wie man sie niemals besser und schöner sehen kann.

Beispiel von Sonnenscheinreflexen, eines von Raffael und das andere von Albrecht Dürer mit dem Grabstichel gearbeitet.

57. Von Glanzlichtern und der Durchsichtigkeit der Strahlen [147]), von denen es mehr gibt, als man sich träumen kann, wollen wir aufhören zu sprechen und erzählen, wie man vollkommen aber umgekehrt in klaren, stehenden Gewässern ohne Strömung Kräuter, Schilf, Berge, Häuser und Bäume und trinkendes Vieh, Schafe, Kühe, Pferde und Vögel, die sich darin ernähren, sich spiegeln sieht.

Von der Spiegelung, die im Wasser zu sehen ist.

58. Eine schöne wilde Gegend finden wir geschickt von dem zweiten Maro kunstvoll beschrieben, da wo Angelika vor Rinaldo in ein grünes Gebüsch flieht, in dem hörbar die kühle Luft die Blätter erbeben macht und wo zwei klare Bäche über den kleinen Steinen sanft rauschen und langsam fliessen und immer neue Kräuter zum Grünen bringen.

Ein schönes Beispiel aus Ariosts „Rasenden Roland". Cant. 1. stanze 35.

59. Dabei steht ein Häuschen mit dornigen Blumen und roten lieblich duftenden Rosen, dessen Spiegelbild man diesen klaren Bach aufnehmen sieht, zwischen hohen Eichen, wohin kein Sonnenstrahl tauchen kann. Hier in diesem tiefsten Schatten ist Platz zu einem kühlen Aufenthalt; unter diese dichten Zweige und

Worin zu ersehen ist, dass dem Maler allegorische Dichtungen zu lesen förderlich ist, um ihnen dann

Was ruymte tot een coel woonstgen ontloken/
Onder tacken en bladeren soo dichte/
Geen Son en mochter in/ noch min ghesichte.
60) Een bevallijck bedde/ dat elck mach lusten/
Maken de teeder cruydekens in desen/
Die den moeden/ verhitten/ ongheblusten/
Hier comende soet aenlocken om rusten:
Dus den Schilders en dient niet gans mispresen/
Poetelijcke ghedichten te lesen/
Want veel dinghen/ die tot 't Schilderen strecken/
Can 't. hun inbeelden/ leeren/ en verwecken.

Ariadne gaf Theseo een clouwen/ om uyt den dool hof van Minos te geraken: nu zy den jongen schilders bevolen/ te volgen het clouwen van alle gedaenten der naturen/ om tot goeden eynde te comen.

61) Ten lesten/ o Giges lustighe Iongen/
Die in Picturams labyrinthus dolen/
Om leeren haer weghen/ vlytich ghedronghen/
Waer dat ghy wandelt/ tot vreugden ontsprongen/
T'clouwen der Natueren zy u bevolen/
Schickt by haer aendachtich altijts ter scholen
U ooghen/ laet u arbeyt niet verdrieten/
Zoo meuchdy een blyd' uytkomste ghenieten.

Eynde van de Reflexy.

Blätter verirrt sich kein Sonnenstrahl, noch weniger ein Gesicht.

mit den Farben nachzukommen.

60. Ein angenehmes Lager, das jeden gelüsten kann, bereiten hier die zarten Kräuter, die den müden, erhitzten und durstigen Wanderer zur Ruhe sanft verlocken. So ist den Malern nicht genug zu empfehlen allegorische Dichtungun zu lesen, denn die können viele Dinge, die sich auf die Malerei beziehen, in ihnen bilden lehren und erwecken.

61. Zuletzt also, ihr lustigen Jünger des Gyges[148]), die ihr euch in Picturas Labyrinth verirrt, wenn ihr aufgelegt seid, mit Fleiss und Lust seine Wege, die ihr wandeln wollt, kennen zu lernen, so sei euch der Knäuel der Natur empfohlen; schickt bei ihr immer aufmerksam eure Augen in die Schule, lasst euch die Arbeit nicht verdriessen, so werdet ihr ein erfreuliches Resultat erzielen.

Ariadne gab dem Theseus einen Knäuel, um aus dem Irrgarten des Minos heraus zu gelangen; so sei den jungen Malern empfohlen, dem Knäuel aller Erscheinungen in der Natur zu folgen, um zu einem guten Ende zu gelangen.

VAN HET LANDSCHAP.

Het achtste Capittel.

De Schilder-jeught behoort sich ooc tot Lantschap te gewennen/ en daerom somtijts/ alst geleghen is/ vroech buyten der Stadt te gaen/ om te sien de nature/ en met eenen hun te vermaken met wat te teyckenen.

1) Schilder-jeught/ die langh hebt verhaemt gheseten/
Verwert in de Conste met stadigh blocken/
Dat ghy staersichtich schier stomp hebt versleten
V sinnen/ leer-lustich om meer te weten/
Hout op/ 'tis voor ditmael ghenoech ghetrocken
Den ploegh/ van den arbeyt wilt u ontjocken
In tijts/ want rust hoeft oock den stercken mannen/
Den bogh'en mach altijt niet zijn gespannen,

Des somers vroech slapen gaen en opstaen wordt gheraden/ en te gaen hooren der Vogelen sangh.

2) Zoo haest ghy Hesper van verren siet brengen/
Voor den Vader van Morpheus den dromer/
Den swarten Mantel/ wilt terstont ghehenghen/
U ooghen met Lethes vocht te besprenghen/
Nu in den Bloem-rijcken/ cortnachtschen Somer/
Maet'lijck gh'avontmaelt hebbende/ laet vromer
Maken door soeten slaep/ en weder lustigh/
V vermoeyt onthoudt/ en sinnen onrustich.

3) En comt /laet ons vroech met 't poort ontsluyten
T'samen wat tijdt corten/ om s'gheests verlichten/
En gaen sien de schoonheyt/ die daer is buyten/
daer ghebeckte wilde Musijckers fluyten/
Daer sullen wy bespieden veel ghesichten/
Die ons al dienen om Lantschap te stichten
Op vlas- waed/ oft Noortweegsch' hard' eycke plan-
(cken/
Comt/ ghy sult (hop'ick) de reys' u bedancken.

Titons Bruyt/ is Aurora/ de morgenstont.

4) Merckt alvooren/ uyt haer bedde saffranich
des ouden Titons Bruydt ginder opstijghen/

VON DER LANDSCHAFT.

Das achte Kapitel.

1. Malerjugend, die ihr lange gekrümmt gesessen seid, verwirrt in der Kunst durch stetige Arbeit, so dass ihr halb blind geworden, eure Sinne fast abgestumpft und verschlissen habt, weil ihr lernlustig immer mehr wissen wolltet, hört auf, für diesmal habt ihr den Pflug genug gezogen, macht euch heute frei vom Joch der Arbeit; denn Ruhe gebraucht auch der stärkste Mann, der Bogen darf nicht immer gespannt sein.

Die Malerjugend muss sich auch an die Landschaft gewöhnen und darum, wie es gerade gelegen kommt, oft früh aus der Stadt gehen, um die Natur zu sehen, und etwas zu ihrem Vergnügen zeichnen.

2. Wenn ihr von weitem Hesperus schnell dem Vater [149]) von Morpheus, dem Traum, den schwarzen Mantel bringen seht, dann lasst zu, dass eure Augen mit Lethes Nass besprengt werden. Wenn ihr nun im blumenreichen Sommer mit seinen kurzen Nächten mässig zu Abend gespeist habt, lasst euer ermüdetes Gedächtnis und die unruhigen Sinne durch süssen Schlaf wieder kräftig und lustig werden.

Es wird geraten, im Sommer früh schlafen zu gehen, und aufzustehen, um die Vögel singen zu hören.

Ov. Met. XI, 603. Lethe.

3. Und kommt, lasst uns frühzeitig mit Toresöffnen zusammen die Zeit verkürzen zur Erheiterung des Geistes und die Schönheit betrachten, die da draussen ist; dort wo die geschnäbelten, wilden Musiker flöten, werden wir viele Motive sehen, die uns dienen werden eine Landschaft aufzubauen auf Leinen oder auf harte Bretter der norwegischen Eiche; kommt, ihr werdet für die Reise dankbar sein.

4. Bemerkt zuerst des alten Titons Braut aus ihrem safranfarbigen Bett aufsteigen [150]), die uns die Ankunft der Tagesfackel

Titons Braut ist Aurora, die Morgenstunde.

Gewat/ is een afgaende wateringhe/ om beesten te wateren.
Schillede/ is bont.

die ons de dagh-fackels comst is vermanich/
En ghewasschen in 'tghewat Oceanich/
Vier schillede Peerden op komen hijgen/
En siet/ wat bloey-roosighe soomen crygen
die purper wolckskens/ hoe schoon is behanghen
T'claer huys van Eurus, om Phoebum t'ontfanghen.

De gedaente des Morgenstonts acht te nemen.

5) Ay siet doch eens/ hoe schildert men daer boven/
Wat meerder schoonheyt/ van verwen verscheyden/
En soo veel mengsels: ay machmen gheloven/
dat ghesmolten Goudt soo blinckt in den Oven/
Gelijck die wolckskens/ die hen daer verspreyden/
De verre blauw Berghen hun oock bereyden
Te draghen 't veldt-teecken der nieuwer Sonnen/
Die met ghesteente raders comt gheronnen.

Tellus/ is d'Aerde: 't Hayr/ de cruyden en grasen/ die bedruppelt zyn van den douwe.
Is te mercken/ hoe men siet/ sonderling teghen de Son/ de velden blaeu-groen van den dauw/ en men bekendt de stappen daer in van Jagers oft honden/ die daer door zijn gheloopen.

6) Siet ter ander zijd' heeft alree der Morghenstondt overcleedt met schoon asuerich laken
'T groot verhemelt'/ en daer onder verborghen
De Lampen/ die s'nachts verclaringh besorghen/
Oock 't dag-brengers aenschijn/ vierich in 't blaken/
Die Telluris hayr vlechten comen maken/
Heeft vochtich bedout/ en van dees groen Weerelt
'T grasich ghenopt cleedt druppelich bepeerelt.

7) Siet daer alree den gheel vierighen ronden
Sonnen cloot gheresen/ als den versnelden/
Bin dat wy soo elderwaert ghekeert stonden/
Siet ginder voor ons die Iaghers met Honden
Loopen door die groen overdouwde velden:
Ay siet dien gheslaghen douw ons vermelden/
En met een groender groente hun beclappen/
Alwaer sy henen zijn/ aen 't spoor der stappen.

t' Verre lantschap te laten verliesen in de locht/ oft soet te verwercken.

8) Siet al 't verre Landtschap ghedaente voeren
Der Locht/ en schier al in de Locht verflouwen/
Staende Berghen schijnen wolcken die roeren/
Weersydich op 't steeck/ als plaveyde vloeren/
In 't veldt/ sloten/ voren/ wat wy aenschouwen/
Oock achterwaert al inloopen en nouwen/
Dit acht te nemen laet u niet verdrieten/

verkündet, und gewaschen in der Schwemme des Ozean, kommen vier bunte Pferde herangekeucht, und seht, was für blutrote Säume die purpurnen Wolken erhalten, wie schön das klare Haus des Eurus behängt ist, um Phöbus zu empfangen.

Ghewat ist ein abfliessendes Gewässer, um Tiere zu waschen.
Schillede heisst bunt.

5. O, seht doch noch, wie man da oben malt; gibt es wohl eine grössere Schönheit von verschiedenen Farben und so vielen Mischungen, ja soll man glauben, dass geschmolzenes Gold so glänzt wie diese Wolken, die sich da ausbreiten? Die fernen blauen Berge schicken sich auch an, das Feldzeichen der neuen Sonne zu tragen, die mit besteinten Rädern heran gerollt kommt.

Das Aussehen der Morgenstunde in Acht zu nehmen.

6. Seht, auf der anderen Seite hat die Morgenstunde bereits mit schönem blauem Tuche den weiten Himmel überkleidet und die Lampen, die der Nacht Beleuchtung besorgen, darunter verborgen. Auch das feurig brennende Gesicht des Tagbringers, der Tellus das Haar zu flechten beginnt, hat nun das von Gras gefertigte Kleid der weiten Erde mit Perlen betropft und mit Tau befeuchtet.

Tellus ist die Erde und das Haar die Kräuter und Gräser, die vomTau betropft sind. Es ist zu bemerken, besonders wenn man gegen die Sonne sieht, wie die Felder von Tau blaugrün sind und man die Fusstapfen von Jägern und Hunden erkennt, die da durchgelaufen sind.

7. Seht dort die schon feurige, gelbe Sonnenkugel aufsteigen, und so schnell, während wir noch nach anderswohin gekehrt standen. Seht doch vor uns die Jäger mit den Hunden durch die grünen betauten Felder laufen, und seht wie uns der niedergegangene Tau mit einem tiefern Grün die Spuren der Tritte verrät und die Richtung, wohin sie gegangen sind.

8. Seht dort, das ferne Landschaftsbild hat das Aussehen der Luft und verfliesst fast in derselben, und die hochragenden Berge scheinen bewegliche Wolken. Von beiden Seiten sehen wir, wie auf den Fliessböden, die Gräben und Furchen des Feldes nach hinten auf den Augenpunkt [151]) zu laufen und verschwinden. Dies zu betrachten lasst euch nicht verdriessen, denn es lässt euren Hintergrund perspektivisch stark zurückweichen [152]).

Die ferne Landschaft sich in Luft verlieren lassen, oder zart verarbeiten.
Lion. III, 235. 262. 258 b. 454. 490.

Want 'tdoet u achter-gronden seer verschieten.

Op de vercortinge behoeft ghemerckt.

9) Op vercorten en verminderen letten/
Ghelijck men in 't leven siet/ ick bespreke/
Al ist geen metselrije/ die nauwe Wetten
Behoeft/ soo moet ghy doch weten te setten
Op de Orisont recht u oogh' oft steke/
Dat is/ op des waters opperste strecke/
Al watter onder is sietmen dan boven/
En 'tander sietmen van onder verschoven.

Den Orisont is/ daer Hemel en water scheyden/ oft somtijdts daer Aerde en Locht scheyden.

10) Achter niet te flauw en meuchdy 't beschicken/
Soo mildt in 't diepen niet zijn/ als in 't hooghen/
Bedenckende 'tblau-lijvich Lochts verdicken/
Dat daer tusschen 'tghesichte comt bestricken/
En gants bedommelt 'tscherp begrijpich poogen/
Spaerlick salmen somtijts hier oft daer toogen/
Als of de Sonne de wolcken doorstraelde/
En voort soo op steden/ en Berghen daelde.

Van overschaduwen Bergen oft Steden met den wolcken/ en den wolcken int water te laten sien.

11) Daer neffens salmen oock bedimsternissen/
Somtijts gheheel/ somtijts half maer de Steden
Beschaduwt van wolcken/ noch salmen gissen/
'Tspieghelijck water niet te laten missen
'THemels aenschijns verwen/ naer d'oude zeden/
Ghedeelde Lochten/ somtijts daer beneden
Van boven aerdich in te doen verdwijnen/
Staet wel/ en somtijts oock het Sonne schijnen.

Apelles schilderde maer met vier verwen/ so Plinius seght/ en maeckte blixem/ donder/ en sulcke ander dingen: wy die soo veel verwen hebben/ mosten oock lust hebben de natuere in alles te volghen.

12) Doch 'thart windich weder hier uytgesondert/
Als beroert zijn Zee, en Beken fonteynich:
Nu maeckt my t' bedencken somtijts verwondert/
Hoe soo gheblixemt hebben en ghedondert
Appellis verwen/ wesende soo weynich/
Daer wy der nu hebben seer veel en reynich/
Bequamer t'uytbeelden soo vreemde dinghen/
Hoe comt ons lust tot navolg oock niet dringen?

13) Laet somtijts dan rasende golven vochtich
Naebootsen/ beroert door Aeolus boden/
Swarte donder swercken/ leelijck ghedrochtich/
En cromme blixems/ door een doncker-lochtich

Van onweders Zeestormen/ don-

9. Auf Verkürzung und Verkleinerung zu achten, so wie man es im Leben sieht, empfehle ich. Ist da auch kein Mauerwerk, das feste Regeln erfordert, so müsst ihr doch wissen, euer Auge richtig auf den Horizont oder auf den Augenpunkt zu richten d.h. auf die oberste Wassergrenze; alles was darunter ist, sieht man von oben, und das andere sieht man verschoben von unten.

Auf Verkürzungen muss man achten.

Der Horizont ist da, wo sich Himmel und Erde trennen, oder wo Himmel und Wasser sich trennen.

10. Den Hintergrund sollt ihr nicht zu schwach anlegen und in den Schatten nicht so weichlich sein wie in den Lichtern. Ihr müsst die Menge der blauen Luft bedenken, die dazwischen liegt und das Auge lähmt und die Anstrengung zum klaren Erfassen zu nichte macht [153]). Spärlich nur soll man hie und da zeigen als ob die Sonne die Wolken durchstrahlte und sich über Städte und Berge ergösse.

Lion. p. III, 416. 476.

Lionardo p. II, 194. 218. 260; III, 417. 466.

11. Daneben soll man auch die Finsternis geben, und oft völlig, oft nur halb, die Städte von Wolken beschattet sein lassen; auch soll man darauf achten, dass das spiegelnde Wasser nicht die Farben des Himmelsantlitzes entbehrt; ausserdem ist es hübsch, nach alter Weise zerteilte Wolken oben verschwimmen zu lassen, wie zuweilen auch den Sonnenschein zu geben.

Von Wolken beschattete Berge oder Städte, und vom Spiegeln der Wolken im Wasser.

Lionardo VII, 935.

12. Doch das stürmische Wetter, das das Meer in Aufruhr bringt und die Bäche schäumen macht, sei hier ausgesondert. Nun verwundert mich oft die Ueberlegung wie Apelles' Farben so geblitzt und gedonnert haben können [154]), da ihrer nur so wenige waren; da wir nun so viele und reine Farben haben, um bequemer solch seltsame Dinge darzustellen, sollte da unsere Lust uns nicht noch mehr zur Nachfolge drängen?

Apelles malte nur mit vier Farben, wie Plinius erzählt, und malte Blitz und Donner und andere solche Dinge. Wir, die wir so viel Farben haben, sollen auch Lust haben der Natur in allem zu folgen.

13. Bildet zuweilen die von Aeolus' Dienern aufgerührten rasenden Wogen nach, schwarzes Donnergewölk, hässlich und misgestaltet, und krumme Blitze, die durch ein dunkles stürmisches Unwetter aus der Hand des obersten Gottes geflogen kommen, so

Vom Malen des Unwetters,

der en blixem te Schilderen.

Stormich onweder/ comende ghevloden
Wt de hant van den oppersten der Goden/
Dat de sterflijcke Siel-draghende dieren
Al schijnen te vreesen door sulck bestieren.

Van winteren/ snee/ hagel/ doncker weder/ en misten te schilderen.

14) Met verwe moetmen oock wesen beproevich/
Te maken snee /haghel/ en reghen-vlaghen/
Hijssel/ rijm/ en smoorende misten droevich/
Al welcke dinghen sullen zijn behoevich/
T'uytbeelden swaermoedighe winter-daghen/
Als somtijdts 'tghesichte niet en kan draghen/
Te sien thorens/ huysen/ in steden/ dorpen/
Verder als men eenen steen soude worpen.

Den Schilders wordt verweten/ dat sy nemmermeer schoon weder en schilderen/ maer de locht altijdt met wolcken.

15) Verweten werdt ons van eenighe Volcken/
Dat wy nemmermeer en maken schoon weder/
Maer de Locht altijt buyich en vol wolcken/
Vergonnend' Apollo schier een cleen holken/
Waer door hy mocht slaen zijn ghesichte neder/
T'zijnder Moeder-waert/ al waer hij 'tonvreder/
En dat te vergheefs/ zijn verliefde blomen/
Draeyen/ om zijn schoon aenschijn te becomen.

Te maken heel suyver blauw Lochten/ onder lichter verliesende.

16) Om dan te verhoeden al dees misvalten/
Laet ons nu de Locht van wolcken ontlyven
En somtijts gheheel suyverlijck verstalten/
En op 'tschoonst over asuyren oft smalten/
Maer met schoon ghereetschap/ om schoon te blyven/
En hoe leeger hoe lichter soet verdrijven/
Op dat naest d'Aertsch' Elementighe swaerheyt
Zy altijts ghevoeght d'aldermeeste claerheyt.

De Sonne te schilderen maer datmen haer schoonheyt niet can navolghen.

17) Willen wy daer de gheel Sonne vertoonen/
Rontom licht-lackich/ en wat purperachtich/
Sullen wy die al vloeyende becroonen/
Maer ons moet altijts ontbreken soo schoonen
Blinckende stoffe/ wy en zijns niet machtich/
Ons const is hier ydel/ hoe groots/ hoe prachtich/
Hier mochten wy self met ons werck wel schimpen/
Dat onse Fackels soo claer niet en glimpen.

18) Of wy en wissen (nae 't Poeets ghebriefte)

dass die sterblichen beseelten Wesen vor solcher Macht sich zu fürchten scheinen [155]). der Seestürme, des Donners und der Blitze.

14. Man muss auch versuchen mit der Farbe Schnee, Hagel, Regenschwaden, Frost, Reif und dampfende traurige Nebel wiederzugeben, alles Dinge, die nötig sind, um schwermütige Wintertage darzustellen, so dass der Blick oft nicht weiter getragen wird, um Tore, Häuser, Städte und Dörfer zu sehen, als man einen Stein werfen kann. Ihr sollt Winter, Schnee, Hagel und trübes Wetter und Nebel malen.

15. Von einigen Völkern wird uns verwiesen, dass wir nie schönes Wetter machen, sondern die Luft immer böig und voller Wolken, und wir Apoll nur einen kleinen Raum gönnen, durch den er nach seiner Mutter hin den Blick schlagen kann, als wäre er böse, so dass seine verliebten Blumen sich vergeblich drehen, um sein Gesicht zu erblicken. Den Malern wird verwiesen, dass sie nie schönes Wetter malen, sondern den Himmel immer voll Wolken.
Latona.

16. Um dieses Misfallen zu verhüten, lasst uns die Luft von Wolken reinigen und zuweilen ganz rein gestalten und aufs schönste mit Azur [156]) oder Smalten ausführen, aber mit guten Mitteln, damit sie schön bleibe, und je weiter nach unten um so heller muss sie sacht vertrieben werden, damit der irdischen Schwere am nächsten die allerhöchste Klarheit gesetzt sei. Vollkommen reinen blauen Himmel zu machen, der nach unten hin heller wird.
Lionardo II, 150.
Lion. II, 226.

17. Wollen wir nun die ganze Sonne zeigen, so sollen wir die immer Strömende rundum mit lichtem roten Lack und etwas Purper bekrönen [157]). Es wird uns aber immer ein so schönes Material fehlen, denn wir verfügen über kein solches, und unsere Kunst ist hier eitel; wie gross, wie prächtig sie auch sonst ist, hier können wir selbst über unser Werk schimpfen, weil unsere Fackeln nicht so hell leuchten. Die Sonne zu malen, dass man ihr aber in der Schönheit nicht folgen kann.

18. Oder wir müssten den Diebstahl des Prometheus am vier- Lion. II, 255.

Boven te doen/ aenden waghen vierpeerdich/
Oock Promethei heymelijcke diefte:
Doch sorghende straffe/ t'onser beliefte/
Laet ons nu dalen tot der leeghten eerdich/
Voortvarend' tot der Landschap-gronden veerdich

Van den gronden der Landtschappen te deelen.

Welcke men pleeght op doecken/ oft panneelen/
Wel veel in drien oft in vieren te deelen.

19) Alvooren onsen voor-gront sal betamen
Altijts hart te zijn/ om d'ander doen vlieden/
En oock voor aen yet groots te brenghen ramen/
Als Breughel/ en sulcke van grooter namen/
Die men van Lantschap den Pallem mach bieden:
Want in 't werck van dese weerdighe Lieden
Zijn veel voor aen gheweldighe boomstammen/
Laet ons om sulcx nae te volghen oock vlammen.

Harde voorgronden/ en daer yet groots op.

20) Nu moet ick nootlijck een dingen vermonden/
T'welck crachtich onsen welstant sal verstercken/
Dats datmen van vooren aen al de gronden
Vast sal maken aen malkander ghebonden/
Soo wy de baren in Neptuni percken
Al in malcander te wentelen mercken/
Soo salmen al slanghende laten loopen
De gronden/ en hoop achter hoop niet hoopen.

Van de gronden aen malcander te hanghen.

21) Als wy onse gronden dus vast beknopen/
En soo van d'een in d'ander laten strijcken/
Ghelijck ofter swierende Aders cropen/
Van goet verschieten werdt niet te mishopen/
Want crachtich moeten d'achter-uyten wijcken/
Wy sullen myden Berghen/ Heuvels/ Dijcken/
Hardt bruyn teghen soet licht te stooten laten/
Maer comen dat met half verwe te baten.

Als de gronden wel aen een hanghen/ sal 't Landtschap wel verschieten.

Niet te hardt gronden/ oft anders teghen licht te laten steken.

22) Op den voor-gront geen Huysen salmen stichten/
Ten waer men wat stroyachtichs had vooren/
Met half Lantschap en beelden uyt te richten/
Naer eysch salmen doen/ maer andersins swichten/
Swaermoedighen stant/ en plaetse versmooren/
In stede van dien salmen/ naer 't behooren/

Groote huysen op voor-gronden wil niet wel staen/ maer eenige schoon cruyden/ doch niet tovervloedich.

pferdigen Wagen nach der Beschreibung des Dichters [158]) übertreffen. Doch die Strafe befürchend lasst uns nun zu unserer Befriedigung zur Erdentiefe wieder hinabsteigen und mit den Landschaftsgründen weiter fortfahren, die man auf Leinwand oder Holz in drei oder vier einzuteilen pflegt.

Von der Einteilung der Landschaftsgründe.

19. Zuerst geziemt es sich, dass unser Vordergrund schwer sei, um die andern zurückweichen zu lassen, und dass wir darauf bedacht sind, vorne etwas grosses hinzubringen, wie Brueghel und solche von grossen Namen, denen man, was die Landschaft anbetrifft, die Palme reichen darf .Denn im Werk dieser ehrwürdigen Menschen sind vielfach vorne gewaltige Baumstämme. Lasst uns begeistert ihnen hierin nachfolgen.

Starke Vordergründe und darauf etwas grosses.

20. Nun muss ich notwendig ein Ding erwähnen, das unsere Angemessenheit sehr verstärken wird, ich meine, man soll von vorne an alle Gründe fest aneinander gebunden machen, so wie man die Wellen in Neptuns Gebiet alle ineinander rollen sieht, und man soll die Gründe wie Schlangen in einander laufen lassen und nicht einen Haufen hinter einen andern setzen.

Die Gründe aneinander zu hängen.

21. Wenn wir so unsere Gründe fest aneinander knüpfen und so den einen in den anderen überstreichen lassen, gleich als ob da gewundene Adern kröchen, so werden wir nicht umsonst gute Perspektive erhoffen; denn mächtig muss der Hintergrund zurückweichen; wir sollen vermeiden stark beschattete Berge, Hügel und Deiche an zartes Licht anstossen zu lassen, sondern sollen da mit den Mezzatinten zu Hilfe kommen.

Wenn die Gründe gut aneinander hängen, wird die Landschaft eine gute Perspektive aufweisen.

Weder Gründe noch etwas derartiges zu hart gegen Licht stehen zu lassen.

22. Auf dem Vordergrund soll man keine Häuser erbauen, wenn man vorne halb Landschaft, halb Figuren verstreuen kann; doch soll man der Forderung gemäss handeln; auch andererseits soll man schwermütige Anordnung vermeiden und öde Plätze fortlassen; statt dessen soll man sorgen, dass die Gründe je nach-

Grosse Häuser auf dem Vordergrund sind hässlich, statt dessen einige hübsche Kräuter, doch nicht zu viele.

Doch niet t'overvloedich/ zijn gronden passen/
Met eenighe schoon cruyden te bewassen.

Te veel Berghen/ Steden/ Huysen/ oft verschiet misstaet.

23) Veel verscheydenheyt/ so van verw' als wesen/
Sullen wy naervolghen/ wijs en bevroedich/
Want dat brengt een groote schoonheyt gepresen:
Doch moeten wy vermijden neffens desen/
In Steden/ Huysen/ Berghen/ onbehoedich/
Oft ander dingen/ te zijn t'overvloedich/
Want al te veel/ neemt veel welstants genietens/
Al en ist maer oock al te veel verschietens.

D'Italianen/ die weynich/doch fraey Landtschapmaeckers zijn/ maken veel maer een verschietende insien/ en zijn fraey van vaste gronden en ghebouwen.

24) D'Italisch om te schilderen Landouwen
Weynich/ maer constich/ schier sonder ghenooten
Wesend'/ en laten meestmaels maer aenschouwen
Een verschietend' insien/ en seer vast bouwen
Gronden en Steden/ jae wat sy ontblooten/
Boven Tinturet, den bysonder grooten
Titaen, wiens hout-print hier zy ons lesse/
Oock wat wy sien van dien Schilder van Bresse.

25) Neffens dese mocht ick noch rommen trootsich
Op de welverwigh' en constighe stellingh
Der stucken/ en printen van Brueghel bootsich/
Daer hy/ als in de hoornigh Alpes rootsich/
Ons leert te maken/ sonder groote quellingh/
Het diep afsien in een swijmende dellingh/
Steyle clippen/ wolck-cussende Pijnboomen/
Verre verschietens/ en ruysschende stroomen.

De Lantschappen en printen van Breughel tot exempelen.

Van 'tonderscheyden berghen en dalen met der verwe.

26/ Van verhevender heuvel-gronden schralich
Laet u geen schoon blaeuverwich groen ontsmeeken/
Gelijck als van neder Beem-gronden dalich/
Al waer Cynthius met zijn pijlen stralich
Ia selfs onder het Kreefs/ Leeuws/ oft Maegts teecken/
Seer weynich oft gantsch niet en can verbleecken/
In die vochte plaetsen/ noch doen vercleente
Zijn schoone groen-verw'/ als Medisch gesteente,

27) Maer in des vroylijcken Lenten saysone/
Op d'edel ghesteentighe verwen ciersels
Behoeftmen te letten/ en vlijt te doene/

dem, doch nicht zu reichlich, mit einigen hübschen Kräutern bepflanzt werden.

23. Der grossen Verschiedenheit sowohl in Farbe als Aussehen sollen wir weise und rücksichtsvoll folgen, denn das bringt die grosse gepriesene Schönheit. Doch müssen wir daneben ungebührlich viele Städte, Häuser, Berge und anderes vermeiden; denn das Zuviel verhindert den Genuss der Schönheit, wie auch zu starke perspektivische Wirkungen.

Zuviel Berge, Städte und zu starke perspektivische Wirkung ist hässlich.

24. Es gibt wenige Italiener, die Landschaften malen, die aber sind kunstreich und haben fast keine Genossen. Sie lassen vielfach einen Durchblick von perspektievischer Wirkung sehen und fest gefügte Gründe und Städte, so in dem, was sie uns zeigen, ausser von Tintoretto von dem besonders grossen Tizian, dessen Holzschnittwerk uns hier zur Belehrung diene, auch in dem, was wir vom Maler von Brescia [159]) sehen.

Die Italiener haben wenige, doch kunstvolle Landschaftsmaler. Sie machen vielfach perspektivischen Durchblick und sind gut in festen Gründen und Gebäuden.

25. Neben diesen möchte ich als Konkurrenten wegen der schönen Farben und des künstlerischen Gehaltes der Gemälde und Stiche den geschickten Brueghel nennen; in diesen Gemälden lehrt er uns, da er in den felsigen Alpen war, ohne viel Mühe das Hinabblicken in die schwindeligen Täler, steile Klippen, wolkenküssende Fichten, weite Fernsichten und rauschende Ströme zu machen.

Die Landschaften, Stiche und Holzschnitte des Brueghel als Vorbilder.

26. An den sanften Abhängen sich erhebender Hügel lasst euch kein schönes blaugrün entlocken wie etwa in tiefgelegenen Baumniederungen, in denen Cynthius mit seinen strahlenden Pfeilen selbst unter dem Sternbild des Krebses, des Löwen, und der Jungfrau die feuchten Plätze nicht verbleichen noch die schöne grüne Farbe vom Medischen Stein [160]) verdünnen kann.

Berge und Täler mit der Farbe zu unterscheiden. Lion. V, 806.

27. Aber in der Zeit des fröhlichen Lenzes hat man auf den Schmuck der Farbe der edlen Gesteine zu achten und fleissig den Boden aus Esmerald- oder Saphirgrün mit ihren Nüanzen

Bäche sollen sich durch Wiesen winden.

Beeckskens draeyende door de weyden.

Dat Esmaraldich oft Saphyrich groene
Plaveysel te maken met zijn schakiersels/
Oock midden daer door slingherende swiersels
Der morrende Beeckskens Cristalijn-glasich/
Vloeyende tusschen groene sponden grasich.

Van de wateren en de canten oft oevers te vercieren met lisschen en groenheyt.

28) Met teer biesen/ riet/ en sweerdighe lisschen
Sullen wy dan wedersijdich beplanten
Dese cromloopende laven der Visschen/
En de staende Poelen oock soo verfrisschen/
Dat daer in spieghelen de ruyghe canten/
Als den sachtsten van Aeolus ghesanten
En zijn lieve vriendin op der Hinniden
Schoon tapeten tobbelen en verblijden.

Hinniden zijn Goddinnen der weyden/ oft marassighe beemden so Thomas Porcacchi tuyght.

29) Vloet-stroomen met hun uytloopende hoecken
Salmen in dees meersschen oock laten swerven/
Doende t'water altijt de leeghte soecken/
Daer beneven bouwend' (om Const vercloecken)
See Steden/ streckende naer hooger erven/
Met Sloten op Clippen/ quaet om bederven:
Nu wat hoogher climmende/ laet ons wacker
In percken deelen den ghestreckten Acker.

'Twater altijdt in de leegte/ sloten op den Clippen.

30) Aend' een sijde Ceres met blonde aren/
Ter ander noch 'tveldt vol onrijpe haver/
Daer Eurus om tijtverdrijf in comt varen/
Van den Acker een Zee vol groene baren
Makend'/ met een sacht ruysichtich ghedaver/
Hier bloeyen Vitsen/ daer Boeckweyd'/ en claver/
Roo en blaeuw bloemen in Cooren en Terwe/
En 't gheneerich vlas met Hemelsche verwe.

Velden met hen vruchten/ daer den wint in speelt.

Somtijs geploeghde/ Ackers en wegen, doch most men sien waer de weghen beginnen en eynden.

31) Oock geploegd' Ackers/ met vooren doorslegen/
Of somtyds velden met ghemaeyde vruchten/
Nu Beemden en Ackers zynde te deghen/
Met grachten/ haghen/ en draeyende weghen:
Dan en weet ick niet wat seltsamer cluchten
Van Herders hutten/ en Boeren gehuchten/
In klip-kuylen/ hol-boomen/ en op staken
Wy stichten sullen/ met wanden en daken.

zu machen und da mitten durch die schlängelnden Windungen der kristallklaren, murmelnden Bäche, die zwischen grünen grasigen Lagern fliessen.

28. Mit zarten Binsen, Rohr und scharfem Schilf sollen wir dann die beiden Seiten dieses krummlaufenden Labsals der Fische bepflanzen und die stehenden Tümpel auch so auffrischen, dass sich darin die grasigen Ufer spiegeln, wenn der zarteste der Gesandten des Aeolus [161]) und seine liebe Freundin auf dem schönen Teppich der Hinniden tollen und sich erfreuen.

Von der Verzierung der Gewässer und der Ufer mit Schilf und Grünem. Hinniden sind die Göttinnen der Wiesen und sumpfigen Fluren wie Thomas Porcacchi [162]) bezeugt.

29. Ströme mit ihren Gabelungen am Ausfluss soll man auch durch diese Niederungen fliessen lassen, da das Wasser immer die Tiefe sucht. Da unten soll man, um die Kunst zu erfreuen, Seestädte bauen, die sich zu reicheren Erben erstrecken, zu den Schlössern auf den Felsen, die kaum zu vernichten sind; lasst uns die sich dort erstreckenden Aecker in Teile zerlegen.

Das Wasser fliesst immer nach der Tiefe zu. Schlösser auf Felsen.

30. Auf die eine Seite setzt Ceres mit blonden Aehren, auf die andere Seite noch das Feld mit unreifem Hafer, in den Eurus zum Zeitvertreib hinein fährt, indem er aus dem Acker einen See voll grüner Wellen in zart rauschender Bewegung macht. Hier blühen Wicken, da Buchweizen, dort Klee, rote und blaue Blumen, Weizen und der wohltätige Flachs mit des Himmels Farbe.

Felder mit ihren Früchten, worin der Wind spielt.

31. Auch gepflügte Aecker mit lang gezogenen Furchen oder zuweilen Felder mit gemähtem Korn. Fluren und Aecker haben heutzutage Grachten, Hecken und schlängelnde Wege, und dann weiss ich nicht, was für seltsame Arten von Hirtenhütten und Bauerndörfern wir mit Wänden und Dächern in hohlen Klippen und Bäumen und auf Baumstrünken bauen sollen.

Zuweilen gepflügte Aecker und Wege, doch muss man sehen können, wo die Wege beginnen und aufhören.

Von seltsamen Bauernhäusern und Hirtenhütten.

Van vreemde Boer-huysen/ en Herder-hutten.

32) Niet met schoone roo tegelen/ eer met rosschen
Van aerde/ riet/ en stroo/ lappen en breken/
Oock vreemdlijck beplaesteren/ en bemosschen/
En achter uyt ons blauw-verwighe bosschen/
Op gronden van assche/ wit aenghestreken/
En op droogh blauw ghesleghen dats' afsteken/
En aerdich ghetrocken Boom-stamkens lichte/
Inwaert loopend'/ achter malcander dichte.

Gheen schoon Vermillioen oft Menie hart daken te maecken/ maer alles ghelijck het leven.

Clippen en alles zijn eyghen verwe te geven.

33) De minste Boomkens salmen maer bestippen/
Doch eer wy tot de voor boomen ons rasschen/
Laet ons wat beclimmen de steyle klippen/
Welcke de drijf-wolcken met vochte lippen
Bespaersen/ en d'opperste cruynen wasschen/
In 't gemeen hun verw' is genoech lichte asschen/
Somtijts hun cale hoornen steken boven
Wt midden een dicht denne-woudt verschoven.

34) Iae die grouwlijcke steenen/ die der Switsen
Lant vervullen/ en t'Fransch van t'Welsch afdeelen/
Welck Noordwindts doelen zijn/ vol witte flitsen
Van deser somtijts staen eenighe spitsen/
Ghelijck op wolcken/ en onder Casteelen:
Wort hier Echo, en bootst naer/ o Pinceelen/
Oock t'waters gedruysch/ dat af comt gebortelt/
Al rasende tusschen steenen ghemortelt.

Van rootsen/ steengronden/ en watervallen.

35) Merckt hoe daer de steenen/ als ysen kegels/
Aen de rootzen in dien waterval hanghen/
Al groene bemoscht/ en los sonder regels/
De vloedt als droncke/ door dolende weghels/
Al hobbel tobbel doet soo cromme ganghen/
Alst beneden is: nu bootsende Slanghen/
Siet/ hoe wassen hier dees Mastighe Boomen/
En hoe vreemt ligghen die/ wie sout ghedroomen?

Van boomen en doncker Bosschen.

36) Nu zijn wy ghecomen/ om drucx verstroyen/
Tot 'tschaduwich rijck der Hamadryaden,
Dats tot de Boomen/ die al 'twerck vermoyen/
Als sy wel ghedaen zijn/ jae gantsch vervroyen/
Oft anders ontcieren/ dus waer te raden/

32. Macht sie nicht aus schönen roten Ziegeln, eher aus Stücken von Erde, Schilf, Stroh, Lappen und Mauerwerk, eigenartig bepflastert und bemoost, und nach hinten zu macht unsere blaufarbigen Büsche, die auf blauem Grund weiss gehöht sein sollen, damit sie sich, gegen trockenes Blau gehalten, abheben, wie auch richtig gezeichnete helle einwärtslaufende Baumstämme, einen dicht hinter dem andern.

Nicht mit schönem Zinnober oder Mennige harte Lichter zu machen, sondern alles nach der Natur.

33. Die kleinsten Baumstämme soll man nur tüpfeln. Doch ehe wir zu unseren Vordergrundbäumen eilen, lasst uns doch etwas die steilen Klippen ersteigen, die von den treibenden Wolken mit feuchten Lippen benetzt werden und die ihre obersten Häupter waschen. Im allgemeinen ist ihre Farbe hellgrau, oft strecken sie ihre kahlen Hörner mitten aus einem dichten Tannenwald hervor.

Klippen und allem andern seine eigene Farbe zu geben.

34. Ja,von dem grauenhaften Gestein voll weissen Pfeilern, das das Schweizerland anfüllt und Frankreich vom Welschland trennt, das des Nordwinds Ziel ist, stehen einige Spitzen oft wie über den Wolken und unter Burgen. Werdet hier Echo und bildet, o Pinsel, auch das rauschende Wasser nach, das rasend sich zwischen den gemörtelten Steinen hinabstürzt.

Von Felsen, steinigen Abgründen und Wasserfällen.

35. Merkt auf, wie die Steine wie Eiszapfen an den Felsen in diesem Wasserfall hängen, grün bemoost und regellos, und wie das Wasser wie trunken durch die krummen Irrwege Kopf über und Kopf unter schiesst, bis es unten ist; nun, ihr Schlangen der Kunst [163]), seht wie hier diese Mastixbäume wachsen und wie seltsam sie liegen! Wer könnte solches erträumen!

36. Nun sind wir, um die Trauer zu zerstreuen, ins schattige Reich der Hamadryaden gekommen, d. h. zu den Bäumen, die das Werk verschönern und die, wenn sie schön gemalt sind, vollkommen erfreuen, andernfalls aber entstellen; darum wird gera-

Von Bäumen und dunklem Gebüsch.

Einen schönen Baum-

Te soecken eenen schoonen slach van bladen.

Een aerdigh' en fraeye manier van bladen/
Op eenen goeden slach/ hem aen te wennen/
Want hier in leijt de cracht/ dit moetmen kennen.

Bladen/ hayr/ locht/ en laken/ quaet te leeren/ wesende een geestich dinghen.

37) Al soudemen soecken op veel manieren/
Nae 'tleven/ oft handelingh aenghename/
Ghestadelijck op grondighe papieren/
Met sap al wasschende bladers te swieren/
Hopend' ofmer al metter tijdt toe quame:
Doch/ ten schijnt niet alst bemuysde lichame
Leersam Const: want bladen/ hayr/ locht en laken/
Dat is al gheest/ en den gheest leert het maken./

Verscheyden bladers/ en verwen der boomen.

38) Verscheyden bladers machmen wel ghebruycken/
Bysonder op verscheyden verwen vlammen/
Geel/groen eyck-loof bleeck blad van wilge struycken/
De Boom-toppen salmen niet gantsch toeluycken
Rondt/ als warense gheschoren op cammen/
En over alle de syden der stammen
Salmen oock laten uyt wassen de tacken/
Onder cloeckst/ maer latens' opwaerder swacken.

Boom-toppen niet ront geschoren.

Van den stammen/ en tacken.

39) Aerdighe boom-stammen moetmen oock vinden/
Die onder grof/ en boven dun opsteylen/
Wit cale bercken/ Kasboomen/ en Linden/
Somtijts onderscheyden/ en oock bewinden
Berimpeld' eycken schorss'/ en groen beveylen/
En oock de rechte stammen/ nut om seylen/
Aen te spannen/ daer den windt in mach snuyven/
Dees al becleyden met hun groene luyven.

Van den boomen wel aen te leggen.

40) 'Twel aenlegghen der Boomen vordert seere/
'Tzy tot flauw Bosschen/ oft groot in de hooghte/
Som geelder/ som groender/ maken dat keere/
T'loof van onder over/ maer niet te teere
Cleyn bladen en maeckt/ om vermijden droogte/
En al makende t'loof/ doet oock u pooghte/
Dees met telgherkens te doorloopen ranckich/
Som op/ som nederwaerts ghebogen swanckich.

Dat goet is zijn historie te voorweten.

41) 'Twaer goet /waert ghy u storycken voorweter
Schriftich/ oft Poetich/ naer u benoeghen/

ten, sich eine richtige und schöne Art des Baumschlags anzugewöhnen, denn hierin liegt die Kraft, das muss man kennen.

schlag zu suchen.

37. So sollte man auf vielerlei Weise versuchen nach der Natur oder nach einer schönen Manier fleissig auf Papier mit farbigem Grund Blätter in Aquarell hinzuwerfen, in der Hoffnung, dass man mit der Zeit dazu gelangt; doch da scheint die gelehrige Kunst nur ein träumendes Wesen zu sein; denn Blätter, Haare, Luft und Stoffe sind nichts als Geist und der Geist lehrt sie machen.

Blätter, Haar Luft und Stoff sind kaum zu lehren, da sie Dinge der Phantasie sind.

38. Verschiedene Blattarten soll man gebrauchen und besonders auf den Glanz der verschiedenen Farben achten, auf gelbes und grünes Eichenlaub, und auf die blassen Blätter des Weidengesträuches. Die Baumkronen soll man nicht vollkommen rund erblicken, als wären sie über den Kamm geschoren. Statt dessen soll man auf allen Seiten Zweige herauswachsen lassen, unten die stärksten, die nach oben zu dann schwächer werden.

Verschiedene Blätter und Farben der Bäume; Baumkronen sollen nicht geschoren sein.

39. Richtige Baumstämme soll man auch vorfinden, die unten dick, nach oben zu dünn aufsteigen. Weisse kahle Birken, Kastanien und Linden soll man zuweilen unterscheiden und auch runzelige Eichenrinde mit grünem Efeu umwunden und auch feste Stämme, die vortrefflich geeignet sind zum aufziehen der Segel, in die der Wind blasen kann, und diese alle soll man mit ihrem grünen Laub bekleiden.

Von den Stämmen und Zweigen.

40. Das schöne Anlegen von Bäumen erfordert Mühe, seien sie nun kleines Gebüsch oder hoch aufragend. Oft seien sie gelber, oft grüner; auch soll man das Laub von unten nach oben gedreht zeigen. Aber man mache nicht zu kleines Laub, um Trockenheit zu vermeiden, und wenn immer ihr Laub macht, lasst es euch angelegen sein, dieses mit kleinen schlanken Zweigen durchlaufen zu lassen, die teils leicht aufwärts, teils abwärts gebogen sein sollen.

Bäume schön anzulegen.

41. Es wäre gut, ihr kenntet vorher eure Historie aus Büchern oder aus Gedichten, — doch ganz wie es euch beliebt — um eure

Dass es gut ist, die Historie

Om u Landtschap daer naer te schicken beter/
Maer boven al en weest doch geen vergheter/
Cleyn Beelden by groote Boomen te voeghen/
Kleyn beelden by groote Boomen.
U cleyn Weerelt ghemaeckt/ stelt hier te ploegen/
Daer te mayen/ ginder 'tvoer op den Waghen/
Elders visschen/ varen/ vlieghen/ en jaghen.
42) Hier latet boersch meyskens handen ontstijven
Van den bootskens int Landtschap.
De Melck-fonteynckens langs de groene kusten/
Daer Tytire met t'Pijpken vreucht bedryven/
By Amaryllis, zijn liefste der Wijven/
Onder den Bueckeboom sittend' in rusten/
En met soet gheluydt zijn cudde verlusten/
Ia maeckt u Landt/ Stadt/ en Water behandelt/
U Huysen bewoont/ u weghen bewandelt.
Hier t' exempel van Ludius. Plin. lib. 35 Cap. 10. Leest hier van in zyn Leven.
43/ Hier past wel van Ludius te verhalen/
Ten tyde s'Keysers Augusti in 't leven/
Die eerst op Mueren buyten oft in salen
Ghevonden heeft constigh en wel te malen/
Boeren Huysen/ Hoeven/ Wijngaerden/ dreven/
Oock dichte Bosschen/ en heuvels verheven/
Vyvers/ Beken/ vloeden/ Havens/ en stranden/
Watmen wilde/ maeckten zijn abel handen.
Exempel om den Lantschappen met Beeldekens te vercieren.
44) Hier stelde hy volck/ die om hun vermeyden/
Kuyerend' en wandelend' henen traden/
Ander die om tijdt verliesend toe leyden/
Hun op het water uyt vreucht te verspreyden/
In d'aerdtsche Lantschappen/ waghens geladen/
En Esels steld' hy in velden en paden/
Neffens de huysen/ en hoven der Boeren/
En ander dinghen/ die 't Landtwerck aenroeren.
45) Somtijts steld 'hyer /om visschen te vangen/
Met Anghelroeden/ en bedrieghlijck' asen/
Ander die met vlieghen bluschten verlanghen/
En metter Jacht snelle Hasen te vanghen/
Herten/ en Swijnen/ jae die den Wijn lasen/
Alsulcke dinghen zijnen sin ghenasen/
Te stellen in Landtschap/ met clocek bestieren/

Landschaft danach besser anzuordnen. Doch vor allem vergesst nicht, kleine Figuren neben grosse Bäume zu setzen, und eure kleine Welt stellt hier zum pflügen, dort zum mähen, dort zum Fuder auf den Wagen hin und anderswo zum fischen, fahren, fliegen und jagen.

vorher zu kennen.
Kleine Figuren zu grossen Bäumen.

42. Hier lasst längs den grünen Küsten Bauernmädchen die Euter melken, wo Tytir durch Flöten sich und Amaryllis, sein geliebtes Mädchen, erfreut, während sie unter dem Buchsbaum zur Ruhe gelagert sind und dem süssen Getön seiner Herde lauschen. Ja, macht eure Landschaften, eure Stadt und euer Wasser bearbeitet, eure Häuser bewohnt und eure Wege begangen.

Von den Figuren in der Landschaft.

43. Es passt hierher gut, von Ludius zu erzählen, der als erster zur Zeit des Kaisers Augustus auf Aussenwände und in Säle, Bauernhäuser, Meiereien, Weingärten und Auen kunstvoll zu malen, erfunden hat. Auch dichtes Gebüsch und hohe Hügel, Weiher, Bäche, Ströme, Häfen und Küsten, alles was man will, machten seine geschickten Hände.

Hier das Beispiel von Ludius.
Plin. XXXV, 113. Lest darüber in seinem Leben.

44. Hier stellte er Volk hin, das zu seiner Erbauung herumspazierte und wandelte, andere die zum Zeitvertreib sich anschickten, sich zu ihrem Vergnügen über das Wasser zu zerstreuen. In Feldlandschaften stellte er beladene Wagen und Esel auf die Felder und Pfade neben Häuser und Bauernhöfe und andere Dinge, die zur Feldarbeit gehören.

Beispiel die Landschaft mit Figuren auszuschmücken.

45. Oft stellte er sie um Fische zu fangen mit Angelruten listig spähend dar, andere die sich mit Vogelfang ergötzten oder andere, die schnelle Hasen, Hirsche und Wildschweine jagten, ja Leute bei der Weinlese. Solche Dinge mit kluger Berechnung in Landschaften zu malen erfreute seinen Sinn und liess seinen zur Kunst geneigten Geist wunderbares ersinnen.

Const-lustighen gheest doet wonder versieren.

Schoon versieringe van slijckige wegen/ en volck die glijden om te vallen.

46) De stucken van hem/ in verwonderinghe
Meest zijnde by den volcke te dien tijden/
Was/ dat hy hadde ghemaeckt sonderlinghe/
Soo in een broeckachtighe nederinghe/
Een deel Hoeven/ daer de weghen bezyden
Waren slijckich/ quaet om gaen sonder glijden/
Dit had hy uytghebeeldt/ goet om aenschouwen/
En daer ghemaeckt gliend' en vallende vrouwen.

47) Eenigh' had hy ghemaeckt op toesicht gaende/
Bevende uyt vreese van neder horten/
En eenighe crom al hellende staende/
Als ofs' op hooft oft schouwers waren laende
Eenich groot last: Iae eynd'lick om te corten/
Hij wist op zijn werck over al te storten
Thien duysent aerdichedekens van binnen/
Soo veel laet icker u nu oock besinnen.

Eynde van het Landtschap

46. Das Werk, das zu seiner Zeit vom Volke am meisten bewundert wurde, war eine sumpfige Niederung, in die er einige Höfe gemacht hatte und neben denen schlüpferige Wege waren, auf denen man ohne auszugleiten kaum gehen konnte. Dies hatte er, sehr hübsch zum ansehen, gemalt, denn darauf waren einige ausgleitende und fallende Frauen.

Schöne Erfindungen von schlüpferigen Wegen und Menschen, die darauf ausgleiten und hinfallen.

47. Einige hat er nach vorne zu kommend gemacht, die aus Furcht niederzufallen zitterten, und einige, die gebeugt dastanden als ob ihnen auf Kopf oder Schulter eine grosse Last geladen sei. Ja, um endlich abzukürzen, er wusste in seinem Werk zehntausend hübsche Dinge anzubringen und so viele will ich euch jetzt auch ersinnen lassen.

VAN BEESTEN/ DIEREN/ EN VOGHELS.

Het negende Capittel.

Welstandig Dieren te maken/ is een goet deel.

1) De minste sorge wy niet en behoeven/
Om verscheyden gedierten wel uytbeelden:
Op dat wy niet al te langh en vertoeven
Op ander dinghen/ sonder eens te proeven/
Oft wy met eenen te voorschijne teelden
Dit seldsaem deel: en dat wy niet en speelden/
Van Dionisius, die niet nae wenschen
En conde maken dan Beelden der Menschen.

Datmen sal soecken universael te wesen.

2) En Anthropographus creegh hy den name
(Dats Menschen-schilder te segghen) mits desen/
Want al canmen redelijck ten betame
Wtbeelden de leden van 't Mensch lichame/
En datmen wat besonders meent te wesen/
Ghemeensaem in als zijn/ is meer ghepresen.
Dus dan om wesen eenen sonderlinghen
Schilder/ moet ghy fraey zijn in alle dinghen.

Van tamme Beesten.

3) Aen tamme Beesten mogen wy aenveerden
Onderwijsich begin te desen stonden/
Eerst aen 't edelste der Vee/ groot van weerden/
Dats aen de behulpsaem moedighe Peerden.

Van het Peert.

Edel (seggh' ick/) want aen Peerden bevonden
Zijn veel eyghenschappen/ zy syn als Honden
Hun Meester ghetrou/ en hem sy beminnen/
Hun vry hoogh ghemoedt is niet te verwinnen.

Eygenschappen des Peerts.

4) 't Peert bespot de vreese/ ja 't gaet ontmoeten
Gheharnaschte scharen/ stout/ onbedachtich/
't En vliet niet voor sweert/ het krabt met de voeten/

VON WILDEN UND ZAHMEN TIEREN UND VÖGELN

Das 9. Kapitel.

Richtig gemalte Tiere sind ein Vorteil.

1. Die geringste Mühe macht es uns nicht bei der Darstellung der verschiedenen Tierarten, dass wir uns nicht zu lange mit anderen Dingen aufhalten, ohne einmal zu versuchen, ob wir dieses seltsame Kapitel sogleich zu Stande bringen, und damit wir nicht bei Dionysius stecken bleiben, der wenig nach Wunsch nur menschliche Figuren machen konnte.

Plin. XXXV, 113. Dass man versuchen soll, universal zu sein.

2. Darum erhielt er den Namen Anthropographus, was Menschenmaler bedeuten soll, denn wenn man gehörig und redlich die Glieder des menschlichen Köpers darstellen kann, glaubt man etwas besonderes zu sein, aber universal [164]) in allem zu sein, wird mehr geschätzt. Um solch ein besonderer Maler zu werden, müsst ihr in allen Dingen wahr sein.

Von zahmen Tieren.
Vom Pferd.

3. Mit zahmen Tieren mögen wir jetzt die Unterweisung beginnen, zuerst mit dem edelsten, wertvollsten Tier, mit dem hilfreichen und mutigen Pferd. Edel sage ich, weil an den Pferden viele Eigenschaften gefunden werden, so sind sie ihrem Herrn treu wie die Hunde und ihn lieben sie. Ihr hochgemuter Sinn ist nicht zu überwinden.

Eigenschaften des Pferdes.

4. Das Pferd spottet der Furcht, ja kühn und schnell geht es auf gerüstete Scharen zu und flieht nicht vor dem Schwert, es scharrt mit den Hufen und wittert den Kampf beim Hören des

Het gerieckt den strijt door 't ghehoor des soeten
Trompetten geclanck/ den Herten gheslachtich/
Soet spel hem vermaect/ 't is leersaem/ en crachtich/
En snel als den Windt (na Poeets betuyghen)
't Leert eeren zijn meester/ en knien hem buygen.

Exempelen van den aert der peerden.

5) Caesar Dictators Peerdt liet hem beschrijden
Van niemant/ dan alleen van zijnen Heere:
Coningh Nicomedes Peerdt in voortijden
Starf om zijns Heeren doot/ door hongers lijden:
En met zijn moeder bloedschandig oneere
Hebbende bedreven/ 't speet hem soo seere
Alst onblindt-doeckt was/ dat het met verdrieten
Sprong van eenen Bergh/ en brocht hem te nieten.
6) Sal ick niet van 't Peert des Conings der Scyten,
Dat zijns Heeren dooder doodde/ verhalen?
Oft Centereti Peerdt/ dat hem gingh smijten
Van een roots met Antiochum, uyt spijten
Hem zijns Heeren doot oock doende betalen/
Sal ick 't al swijghen? en van Bucephalen
So wonderlijcke dinghen d'een by d'ander?
Dat Graf en Stadt na hem noemd Alexander.

Plinius hadde een eygen Boeck van den Peerden. Plin. lib. 8. Cap. 42.

7) Ja/ ick slaet al over/ om niet verstroyen
Wt mijn voornemen/ want beter hier passen
Sou Plini eygen Boeck/ van het Tournoyen
Te Peerde/ daer hy al wat tot eens moeyen
Gestalt des Peerts dient/ dat schoon is gewassen/
(So hy zeyt) beschreef/ en haeld uyt der cassen/
D'welc almach gescheynt syn door outheyts knagen
Als meer Boecken/ dat veel vergeefs beclagen.
8) Wil ick dan wijsen/ dry ronden te trecken
Op seker maet/ en dat d'een zy de billen/
Het ander de borst/ en laten bestrecken
Het derde voor 't lijf/ dan matich verwecken
Den booghschen hals/ en wijsen sonder schillen
Proporty van als? Pluym-licht is het willen/
Swaerloodich 't vermoghen: willen en conen/
Niet t'samen in alle huysen en wonen.

süssen Trompetenklangs und ist den Hirschen verwandt, da süsses Spiel es ergötzt und es gelehrig und verständig und schnell wie der Wind ist, wie der Dichter bezeugt, und seinen Herrn ehren und die Knie beugen lernt.

Beispiele vom Charakter der Pferde. Plin. VIII, 156–8.

5. Das Pferd des Cäsar Diktator liess sich von niemandem besteigen; das Pferd des Nikomedes starb vormals beim Tode seines Herrn durch Verhungern; und als einer mit seiner Mutter ehrlose Blutschande getrieben hatte, verdross es das so sehr, dass ihm aus Zorn die Augen wie verbunden waren und es von einem Berge prang und so seinen Herrn vernichtete.

6. Soll ich nicht auch vom Pferde des Skytenkönigs erzählen, das durch seines Herrn Tod getötet wurde? Soll ich von dem Pferd des Kentaretus schweigen, das sich mit Antiochus aus Hass vom Felsen stürzte und an ihm seines Herrn Tod bezahlte und von Bukephalus die wunderbaren Dinge, eins wie das andere? Dass Alexander Grab und Stadt nach ihm benannte?

Plinius hatte ein besonderes Buch über die Pferde geschrieben. Plin. VIII, 162.

7. Ja, dies überschlage ich, um nicht von meinem Vorhaben abzuirren, hierher passt besser das Buch von Plinius vom Turnieren zu Pferde, worin er alles, was zur schönen Gestalt eines Pferdes gehört, beschrieben hat, wie er erzählt, ja, und ich könnte aus der Kiste, die nun allmählich durch das Nagen des Alters vernichtet ist, was viele vergebens beklagen, noch mehr Bücher holen.

8. Soll ich euch lehren drei Kreise von bestimmtem Masse zu zeichnen, von denen der eine das Hinterteil, der zweite die Brust, der dritte der Vorderkörper ist, dass dann dem Masse entsprechend der gebogene Hals werden soll, und euch zeigen, nicht die Proportion zu verändern [165])? Bleischwer ist die Fertigkeit: Wollen und Können wohnen nicht in jedem Hause zusammen.

Mijn voornemen is/ geen dingen figuerlijck/ dan met schrift aen te wijsen.

9) Alsoo dit dan swaer valt/ en ick het meten
U niet veel wil prijsen/ noch oock aenwennen
Een swaer manier: En na dat ick u weten/
Sonder figueren/ der Consten secreten
Wil laten alleen in schrift metter pennen:
So sal ick u gaen gheven/ siet/ te kennen
'Omstandicheden/ u noodich al vooren:
't Peerts schoonheyt voor d'eerste wilt dan aenhooren.

De gestalt/ en schoonheydt des peerts.

10) De welgedaent des Peerts nauw achte slaende/
Agettich blinckende d'hoorens der clouwen/
Bruyn/ glat en hooge maeckt in 't ronde gaende
Zijn sleghels cort/ te crom noch rechte staende/
De voor-beenen langh/ ranckich om aenschouwen/
Wel gheseent/ en gh'adert de knien wilt houwen/
Mager gemusschelt/ ja dat het met eenen
Niet beter ghelijcken/ als Herte beenen.

11) De borst zuldy breet en vet maken mogen/
De schouwers en 't achtercruys van gelijcken/
De lancken rondt/ buyck cort/ rugg' ongebogen/
Groot lijf/ langs 't rugh-been een vore getogen/
Den hals sal lang en breet vol vouwkens blijcken/
Een lange maen: ter rechter syd' af strijcken/
Den steert zal hanghende d'aerde genaken/
Oft men zal hem fraey op ghebonden maken.

12) Rondt sullen van vetheyt queken de billen/
Maer het hooft zal kleyn zijn/ mager en drooge/
T'voorhooft niet dan been wy hebben en willen/
En d'ooren scherp/ die nemmermeer en stillen/
Groote mondt/ groote neusgaten/ elck ooghe
Oock groot en verheven/ hierna elck pooghe/
Om 't hayr bequaemlijckst zijn verwe te gheven/
Ghelijckmen veel voorbeelden heeft in 't leven.

Den Schilder sal soecken zynen welstant int coloreren der peerden/ oft ander beesten.

13) Laet ons van de verf dan wat spreken deelick/
In zijn Landtbouwen is Maro verhalich/
Bruyn roo/ blau-grau/ dat sijn de schoonste heelic/
De witt' en vael zijn boven ander leelijck:
Maer ghy schilder/ weest vry al willens dwalich/

9. Da dies nun schwer ist und ich euch das Messen nicht empfehlen will, noch euch eine schwere Manier angewöhnen lassen und da ich euch die Geheimnisse der Kunst ohne Figuren und nur durch die Schrift mit der Feder mitteilen will, so will ich denn die Besonderheiten, die zuerst nötig sind, zu erkennen geben; dahin gehört vorerst die Schönheit des Pferdes.

Meine Absicht ist, nichts durch Figuren, sondern nur durch die Schrift darzutun.

10. Auf die schöne Gestalt des Pferdes muss genau geachtet werden; das glänzende Horn der Hufe macht braun, glatt, hoch und rund, seine Schenkel kurz, die Vorderbeine weder zu krumm noch gerade stehend, dagegen lang und schlank; mit guten Sehnen und Adern sollt ihr die Kniee bilden und mit dünnen Muskeln, sodass man sie nicht besser als mit Hirschbeinen vergleichen kann.

Die Gestalt und Schönheit des Pferdes.

11. Die Brust sollt ihr breit und fest machen, desgleichen die Schulterstücke und die Kruppe, die Flanken rund, kurz den Bauch, den Rücken nicht gekrümmt, einen grossen Körper, längs des Rückgrats sei eine Furche gezogen, der Hals soll lang und breit und voller Falten erscheinen, eine lange Mähne nach der rechten Seite herabhängen, der Schwanz soll bis auf die Erde hängen oder man soll ihn gehörig aufgebunden machen.

12. Rund, von Fett genährt, soll der Hinterteil, der Kopf aber klein und mager sein, und als Stirn wollen wir nur einen Knochen haben, die Ohren sollen gespitzt und nie ruhig sein, endlich ein grosses Maul und grosse Nüstern, grosse und hervorstehende Augen. Hiernach strebe jeder, und um dem Haar seine schönste Farbe zu geben, gleicht man es den vielen Vorbildern in der Natur an.

13. Lasst uns nun etwas von der Farbe sprechen. In seinem Landleben erzählt Maro, dass braunrot und blaugrau die schönsten Farben seien, weiss und gelb seien vor allem hässlich. Wenn ihr aber, ihr Maler, die ihr euch leicht irren könnt, nun gefleckte,

Die Maler sollen die Angemessenheit in der Farbe der Pferde oder anderen Tieren suchen.

En maeckt van als/ gevleckte/ witt'/ en valich/
Na dat het in u werck/ om wel afsteken/
Te passe comt/ 'k en wilt niet teghenspreken.

14) T'is waer/ bruyn-roo en zijn niet te verachten/
Men machse daer men wil int werck wel stellen/
Op voor-gronden/ om afsteken met crachten/
Oft elders: maer ick bespreke/ te wachten
Wel op het glanssen/ oft glimpen der vellen/
Op de glanse en op climmen des hayrs te letten. So wy in Sonneschijn sulcx zien vermellen/
So oock de swarte: maer salmen u dancken/
Let wel op dat flickerich hayr der lancken.

15) Verscheyden maecksels/ als Peerden van Spaengen/
Van fraeyen omtreck/ ja Turcksche/ Barbaren/
Verscheyden natie der peerden. De Napolitaensch/ oft die van Campaengen
Slaet acht: hoe oock sommig als bruyn Castaengen
Zijn van hayr/ en sommigh als oft sy waren
Met honigh bestreken/ quaet te verclaren
Is/ hoe Natuer hier in oock schijnt genegen/
Haer seldsame verscheydenheyt te pleghen.

Noch van 't coloreren der peerden. 16. Schoon Appelgrau verf/ die niet en mach liegen/
Daer de huyt schijnt al vol schelpen gemeten/
Is lustich om sien: dan wil ons bedrieghen
(Soo 't schijnt) de Natuere/ datmen vol vlieghen
Soude meenen sommigh wit huyt gheseten/
En veel desghelijckx/ maer wy moeten weten/
Peerds monden en neusen gheven soodanen
Verf als behoort/ so oock steerten en manen.

Actitude der Peerden. 17) De bruyne somtijts met vier witte voeten/
En een sterr' int voorhooft salmen verfraeyen/
Op d'Actitude wy oock letten moeten/
Als in een Menschen boots/ dat sy met soeten
Van 't schuymen der Peerden. Welstandigen aert gaen/ staen/ springen/ draeyen/
Oock op 't witte schuym/ daer sy me besaeyen
T'veldt/ en al met teeckenen doen bekennen/
Waer sy als vlieghend' over gingen rennen.

Exempel van een schilder/ die 't schuym by gheval maeckte. 18) Seer verlegen vondt hem eens een bysonder
Schilder/ na grooten Valery beschrijven/

weisse und gelbe macht, da es gerade, um gut hervorzutreten, in eurem Werke passt, so will ich nicht dagegen sprechen. Verg. Georg. III, 50 ff.

14. Es ist wahr, braunrot ist nicht zu verachten, man kann es, wenn man will, im Vordergrund des Werkes oder auch anderswo gut anbringen, damit es sich kräftig abhebt; aber ich empfehle euch wohl auf das Glänzen und Schimmern der Felle zu achten, wie wir solches im Sonnenschein auch beim Schwarz bemerken. Soll man euch besonders dankbar sein, so achtet wohl auf das Flackern des langen Haares. Auf den Glanz und die Bewegung der Haare zu achten.

15. Auf die verschiedenen Rassen, wie die Pferde von Spanien mit dem schönen Kontur, auch die türkischen, barbarischen, neapolitanischen und die aus der Campagna gebt acht, wie auch dass einige kastanienbraunes Haar haben und einige aussehen als ob sie mit Honig bestrichen wären. Es ist kaum anders zu erklären, als dass die Natur auch hierbei geneigt ist, eine seltsame Verschiedenheit zu pflegen. Verschiedene Pferderassen.

16. Die schöne apfelgraue Farbe, bei der es wirklich scheint, als ob die Haut voll Muscheln besetzt wäre, ist hübsch zum Ansehen; ferner scheint uns die Natur dann betrügen zu wollen, wenn man eine gewisse weisse Haut voll Fliegen besetzt meint, und viel dergleichen mehr; wir aber müssen wissen, dass wir den Mäulern und Nasen wie auch den Schwänzen und Mähnen der Pferde die richtige Farbe geben. Noch mehr vom Pferdemalen.

17. Die braunen Pferde haben oft vier weisse Füsse, und ein Stern auf der Stirne wird einen erfreuen. Auf die Stellung müssen wir so gut wie bei der menschlichen Figur achten, dass sie auf eine schöne und richtige Art gehen und stehen, springen, sich drehen, ferner auch auf den weissen Schaum, womit sie das Feld besäen, und mit welchen Zeichen sie zu erkennen geben, wo sie wie fliegend vorüber gerannt sind. Stellung der Pferde.

Vom Schaum der Pferde.

18. Sehr verlegen war einst ein grosser Maler nach der Ueberlieferung des Valerius Maximus [166]), als er ein wunderschönes Beispiel eines Malers, der den Schaum aus Zufall machte.

Die had een Peert gemaect seer schoon te wonder/
Welck quam uyt den arbeyd/ en als hy onder
Ander dingen wouw/ tot zijns Consts beclijven/
Maken dat schuym te mondt uyt quame drijven/
Desen constighen werckman heeft al langhen
Vergeefschen tijdt en moeyt daer aen gehangen.
19) Zijn constich werck en cond' hy niet gebrengen
Ten eynde/ noch comen tot zijn vermeten/
Hoe dat hy proefde/ dus met soo gheringhen/
Onweerdighen/ oft ongheachten dinghen
Wesende ghequelt/ het heeft hem ghespeten/
En heeft om verderven daer op ghesmeten
De sponsy/ daet hy zijn verwen me vaechde/
En de saecke gheviel soo 't hem behaechde.
20) Want de spattingh der sponsy is ghebleve
Aen sijn Peerts mont hangend/ wt quaden spele/
Ghelijck natuerlijck schuym/ dus is becleven
Zijn voorneem en werck/ 't geluck toegeschreven/
En niet zijn Conste/ maer 't is even vele:
In summa/ men bevindt met wat een zele
En yver sy van oudts/ so sy best mochten/
All' eyghenschappen uyt te beelden sochten.

Exempel van Peerdenschuym/ in de Bataille Constantini in Belvedere.

21) Te Room oock in de sale Constantini,
Daer is dat schuymen uytghebeeldt ten rechten.
Protogenes, nae 't ghetuygenis Plinij,
Conde niet ghemaken na zijn opiny
't Schuym aen eenen hont/ en ging om so slechten

Exempel van 't Hondeschuym.

Ondoenlijck dingen oock zyn werck bevechten
Metter sponsy/ ghelijck gheseydt is boven/
Doe stond 't oock so wel/ dat yeder most loven.
22) Want eerst en stonde dit schuym niet natuerlijck/
Seyt Plinius, maer te seer afghescheyden
Van 't oprecht in 't leven/ maer scheen figuerlijck
Geschildert met vlijt/ t'welck hy wilde puerlijck

Noch van schuym Exempel.

Wt den mondt doen vloeyen met veel arbeyden.
Nealcas deed oock een Ionghen leyden/
Oft houden een Peert/ en troetelen mede/

Pferd gemacht hatte, das von der Arbeit kam, und er ihm unter anderen Dingen zur Förderung der Kunst auch den Schaum, der aus dem Mund hervortrat, malen wollte; um den mühte sich dieser geschickte Künstler eine lange Zeit vergeblich.

19. Sein kunstvolles Werk konnte er nicht vollenden und sein Vorhaben nicht ausführen, so lange er auch probierte. Und wie er so mit geringen und wenig beachteten Dingen gequält wurde, hat er es verflucht, und hat den Schwamm, womit er seine Farben abwusch, darauf geworfen, um es zu verderben, und da kam die Sache so heraus, dass es ihm gefiel.

20. Denn die Spritzflecken des Schwammes waren am Maul seines Pferdes hängen geblieben, wie natürlicher Schaum. Aus schlechtem Spiel ist seine Arbeit hervorgewachsen, und ist dem Glück zuzuschreiben und nicht seiner Kunst, aber das geschieht eben vielfach. In Summa, man sieht mit welchem Drang und Eifer die Alten aufs Beste alle Besonderheiten der Kunst darzustellen suchten.

21. Zu Rom im Konstantinssale ist der Pferdeschaum auf rechte Art dargestellt [167]). Protogenes konnte nach Plinius Zeugnis den Schaum eines Hundes, wie er meinte, nicht machen und ging wegen dieser schlechten untunlichen Sache auch daran, sein Werk mit dem Schwamme zu vernichten, wie oben gesagt ist. Dies wurde dann auch so schön, dass es jeder loben musste.

Plin. XXXV, 102. Beispiel von Pferdeschaum in der Konstantinsschlacht im Belvedere. Beispiel vom Hundeschaum.

22. Zuerst war dieser Schaum nicht natürlich, sagt Plinius, zu sehr entfernt von der richtigen natürlichen Art; aber es schien anschaulich und mit Fleiss gemalt und wiedergegeben, was er sauber und mit viel Arbeit aus dem Maule fliessen liess. Nealkes machte auch einen Knaben, der ein Pferd führte oder hielt und zugleich liebkoste; hier tat auch sein Schwamm das gleiche Wunder.

Plin. XXXV, 104. Noch ein Beispiel vom Schaum.

Daer zijn sponsy oock dus mirakel dede.

23) Dus mogen wy ooc/ alst past/ op het schuymen
Der Peerden letten/ met neerstich volheerden/
Hoe een dingen gemaeckt is/ 't zy met duymen/
Met sponsy/ oft anders buyten costuymen/
Het is al goet wat wel staet. 't Is al goet wat wel staet/ ick houdt in weerden:
Maer wat grooter vlijt men voormaels wel Peerden
Te schilderen dede/ canmen versinnen/
Nadiender oock prijs mede was te winnen.

Men dede voormaels grooten vlijt in Peerden/ want daer was prijs toe opgestelt.

24) Appelles, den Hooft-schilder van den Ouden/
Met meer ander Schilders te zijnen tijde/
Hebben hier in t'samen wedspel ghehouden:
Maer hy/ vreesende dat de Menschen souden
Qualijck teghen hem oordeelen uyt nijde/
En wijsen uyt jonsten/ ter ander syde
Appelles begeerde der Beesten oordeel. De sake/ tot zijn wederstrijders voordeel/
Begeerde veel liever der Beesten Oordeel.

25/ Dus by zijns partijen gheschilderde Rossen
Liet hy natuerlijcke peerden aenvoeren/
Maer watter aen schortt'/ als ghemuylband' Ossen
Gingen voorby/ sonder stemme te lossen:
Peerden briesschen op zyn geschilderde Peerden. Maer does' Apellis werck gingen beloeren/
Begonden sy briesschen/ en hun beroeren/
Sulck vonnis met den beesten onbedroghen
Is namaels geworden al meer geplogen.

26) Dit wetspel onser voorders doet ons mercken/
Exempelen van seer schoon Peerden der Antijcken/ tot Venetien/ en Room. Hoe sy ondersochten de Const ydoone/
So oock noch tuygen voorhandighe wercken/
Als te Venedich op 't portael der Kercken/
Vier coper Peerden/ uytnemende schoone/
En te Room op 't Capitoly ten toone/
T'Natuer overtreffende Peerdt ghegoten/
Daer 't leven/ maer gheen Const is uytghesloten

27) Daer toe de Peerden des Monte Cavalen,
Van Praxiteles, en Phydias handen
Aen alle dese/ dan om niet te dwalen/
In kennisse der schoonheyt/ salmen halen

23. So mögen wir auch auf den Schaum der Pferde, wenn es so kommt mit ernster Ausdauer Acht haben. Ich schätze jedes Ding, wie es auch gemacht ist, sei es mit dem Daumen, mit dem Schwamm oder anderm aussergewöhnlichen, denn es ist alles gut, was angemessen ist. Aber was für grossen Fleiss man vor Zeiten auf Pferdemalen anwendete kann man daraus erkennen, dass man damit auch Preise gewinnen konnte.

Es ist alles gut, was angemessen ist.

Plin. XXXV, 95.

24. Apelles, der Hauptmaler der Alten, hatte zu seiner Zeit mit mehreren anderen Malern hierin ein gemeinschaftliches Wettspiel abgehalten. Aber aus Furcht, dass die Menschen in hässlicher Weise aus Neid gegen ihn urteilen würden und aus Zuneigung auf die Sachen der anderen Partei zum Vorteil seiner Konkurrenten zeigen würden, verlangte er viel lieber das Urteil der Tiere.

Man legte früher grossen Fleiss auf das Pferdemalen, denn darauf waren Preise gesetzt.

Apelles verlangte das Urteil der Tiere.

25. Zu den von ihrer Partei gemalten Pferden liess er lebendige Pferde führen, aber ob wohl etwas daran fehlte, sie gingen wie mit Maulkörben versehene Ochsen daran vorbei, als sie aber Apelles' Werk betrachteten, fingen sie an zu wiehern und sich zu bewegen. Solch untrügliches Urteil von Tieren wurde später noch mehrfach angewendet.

Pferde wieherten bei seinen gemalten Pferden.

26. Dieser Wettstreit unserer Ahnen zeigt uns, mit welchem Eifer sie die Kunst untersuchten, wie auch noch vorhandene Werke bezeugen. Zu Venedig über dem Portal der Kirche stehen vier ausserordentlich schöne Bronzepferde und zu Rom auf dem Kapitol steht ein gegossenes und die Natur übertreffendes Pferd, darin das Leben aber keine Kunst ausgeschlossen ist [168]).

Beispiele sehr schöner antiker Pferde zu Rom. u. Venedig.

27. Dazu die Pferde vom Monte Cavallo aus des Praxiteles und des Phidias Händen; aus all diesem soll man ein gutes Vorbild und den rechten Verstand holen, um sich nicht in der Kenntnis der Schönheit zu irren. Denn ich kenne an keinem Ort und in

Een goet bewerp/ en de rechte verstanden:
Want ter Weerelt in gheen plaetsen/ oft Landen
En weet ick yet beters/ om ons te gheven
Te kennen 't schoonst/ en alder beste leven.

28) Dat d'oude hun behielpen met tgevilde/
Is niet te twijffelen/ oock in den Beesten/
Daer sy alle dingh ondersochten milde:
Nu van ander Dieren ick u wel wilde
All' eyghenschappen/ o lustighe gheesten/
Te kennen gheven/ en mach van den meesten
Vee-gheslacht/ als Stieren/ Ossen/ en Koeyen/
Nu vervolghens te beschrijven my moeyen.

D'oude behielpen hun met gevilde Peerden.

Van ander Dieren.

29) Hoe wel Veersen/ Koyen/ Ossen/ en Stieren/
Seer van een ghedaente zijn/ en dat lichte
Oock ghelijck eyghenschappen hun vercieren/
So en zijn nochtans niet so goedertieren
De Stieren van ooghen/ maer van ghesichte
Veel grouwsamer/ hun ooren zijn meer dichte
Van hayr/ als der Ossen/ en int ghemeene
Zijn hun hoornen/ al veel minder en cleene.

Stierenhoornen veel minder als den Ossen.

30/ Den Mantuaen den Boeren onderwijsich/
Een Koey-gestalt/ om goet geslacht verwecken/
Acht hy te wesen sonderlingh en prijsich/
Die eenen Stier ghelijckt/ van hoofd afgrijsich/
Met hoornen mickt/ en weygert ploech te trecken/
Die beteyckent is bont/ met witte vlecken/
Veel necks heeft/ en groot van voeten en leden/
En welcks langen steert raeckt d'aerde benéden.

Van Koeyen ghestalt.

31) De lancken moeten langh zijn onverdwenen/
Oock de hoornen crom/ boven twee ruygh ooren/
En den wradsel van aen den kny oock henen
Af hanghen/ en strecken tot aen de schenen/
Dees lesse liet Maro den Boeren hooren/
Maer ghelijck ick gheseydt hebbe te vooren/
Koeyen noch Veersen en salmen so grouwlijck/
Als Stieren oft Ossen/ niet schildren rouwlijck/

32) Want veel tijts oft ghemeynlijck is tgeslachte

keinem Lande auf der Welt etwas besseres, um uns die schönste Natur zu erkennen zu geben.

28. Dass die Alten sich auch mit dem Seziren der Tiere befassten, ist nicht zu bezweifeln, da sie alle Dinge ernsthaft untersuchten. Jetzt will ich mich an die Arbeit machen, ihr frohen Geister, auch alle Eigenschaften der andern Tiere zu erkennen zu geben, und das grösste Viehgeschlecht, die Stiere, Ochsen und Kühe im folgenden beschreiben.

Die Alten befassten sich mit dem Seziren der Pferde. Von andern Tieren.

29. So, dass Kälber, Kühe, Ochsen und Stiere fast von einer Gestalt sind und deshalb sich auch leicht in den Eigenschaften gleichen, die sie auszeichnen. Doch die Stiere haben nicht so gutmütige Augen und haben ein viel grausameres Aussehen, ihre Ohren sind dichter mit Haaren bewachsen als die der Ochsen und im allgemeinen sind ihre Hörner auch viel kleiner.

Stierhörner sind viel kleiner als die der Ochsen.

30. Der Mantuaner, der die Bauern über das Aussehen einer Kuhgestalt unterweist, um ein gutes Geschlecht zu erzeugen, hält die für besonders preisenswert, die einem Stiere gleicht, einen hässlichen Kopf hat und kleine Hörner und die sich weigert den Pflug zu ziehen, die bunt gezeichnet ist und weisse Flecken hat, einen starken Nacken, grosse Füsse und Beine besitzt und deren langer Schwanz auf die Erde reicht.

Verg. Georg. III, 53. Von der Kuhgestalt.

31. Die Weichen müssen breit sein und dürfen nicht verschwinden, die Hörner krumm; oben sind zwei haarige Ohren und die Wamme muss zwischen den Knieen durch herabhängen und bis zu den Schienbeinen reichen. Diese Lehre liess Maro die Bauern hören, aber wie ich vorhin gesagt habe, weder Kühe noch Kälber darf man gleich so wild wie Stiere und Ochsen malen.

32. Oft oder doch gewöhnlich ist das weibliche Geschlecht aller

De zy/ oft de Vrouwelijcke dieren/ onder veel dieren/ zijn ghestreelder en gladder als de hy/ oft mannekens.

Der vrouwen/ van alle dieren bevonden
Veel ghestreeckter/ gheleckter/ al meer sachte
En heblijcker van wesen/ men neem achte
So wel op Menschen/ als Catten oft Honden/
Des Stiers oft Ossen hoornen sal omronden
Een lockich hayr/ en met draeyende krollen
Van 't voorhooft af tot den neuse toe rollen.

Van Stieren.

33) Den Koeyen en Veersen die suldy mijden
Met te veel rouwe ruycheyt te besetten/
Maer sult al aerdich hen leden besnijden:

Sommige aerdige jonge Koeyen/ oft Veersen.

Sonderlinghe Veersen sult ghy somtijden
Onder ander vinden (wilt gh'er op letten)
Van die op 't stal hebben ghestaen te vetten/
Soo aerdich ghemusschelt met volle lancken/
Sulcx dat ghy u t'ghesichte sult bedancken.

34) Van de groote schoonheyt in 't speculeren:
Nae dit en ander leven generale

Den Koeyen te coloreren.

Meught ghy dan gaen soecken te practiseren/
Noch moet ghy oock letten in 't coloreren/
Op Ossen en Koeyen/ roo/ grijs' en vale/

Koeyen en Ossen/ etc. altijds ghelijckverfde ooren.

Hoe wonderlijck ghevleckt dat s' altemale/
Hebben d'ooren altijt ghelijck malcander/
D'een niet een hayr ghevleckt ongelijck d'ander.

35) Hier meugdy op mercken/ als ghy in 't groene

Lange hoofden veracht.

Koeyen siet weyden/ en vindent waerachtich:
Maer boven al rad' ick niet soo coene
Te maken/ als ander pleghen te doene
Nae t'leven/ soo langhe hoofden verachtich:
En wildy bedijen in 't wel verwen crachtich/
Verft u Dieren nae t'leven/ soo sal voeghen.
Hem stracx daer by een welstandich benoeghen

36) Wat helpet/ of ick u altijt nae steenen
Oft coper wou wijsen te conterfeyten/

't Beest schilderen van Bassano tot Exempel ghepresen.

Den const-rijcken Bassaen, die den alleenen/
Voorgangh heeft in Beesten/ en wien dat geenen
Hier in beneven is in digniteyten/
Zijn ghelockte Schapen/ en ruyghe Geyten/

Tiere viel schlanker, glatter, sanfter und einnehmender von Wesen wie man das auch sehr wohl bei den Menschen wie bei Katzen oder Hunden beobachten kann. Die Hörner der Stiere oder Ochsen sollen lockige Haare umrahmen, die in gedrehten Locken von der Stirne bis auf die Nase niederrollen.

Die Weibchen oder die weiblichen Tiere sind geputzter und glatter als die Männchen.

33. Man soll vermeiden die Kühe mit zu viel rauhen Haaren zu besetzen, sondern man muss ihnen hübsch die Glieder scheren. Ihr werdet zuweilen unter den andern Kühen, wenn ihr hierauf achtet, einige finden, die im Stall gestanden und sich gemästet haben und nun hübsche Muskeln und volle Weichen besitzen, so dass ihr euren Augen danken sollt,

Von Stieren.

Einige hübsche junge Kühe.

34. Für die Schönheit des Beobachtens. Nach diesem oder jenem allgemeinen lebenden Vorbild mögt ihr zu arbeiten suchen und dann auch beim Malen wohl auf die roten, grauen und gelben Ochsen und Kühe achten, wie wunderlich gefleckt sie alle zusammen sind und wie sie immer gleiche Ohren haben, von denen das eine nicht um ein Haar anders als das andere gefleckt ist.

Vom Malen der Kühe.

Kühe und Ochsen usw. haben immer gleich gefärbte Ohren.

35. Darauf sollt ihr doch achten, denn wenn ihr im Grünen Kühe weiden seht, werdet ihr es als wahr bestätigt finden. Vor allem rate ich euch, nicht so kühn, wie andere nach dem lebenden Vorbild zu tun pflegen, lange, hässliche Köpfe zu machen; doch wollt ihr im guten Malen tüchtig vorwärts kommen, so malt eure Tiere nach der Natur, es wird sich schnell die Richtigkeit einfinden.

Lange Köpfe sind zu verachten.

36. Was hilft es, dass ich euch immer auf das Kopieren nach den Steinen [169]) und Kupfern des kunstreichen Bassano verweise, der im Tiermalen allein den Vorrang besitzt und dem niemand an Würde gleich steht. Seine gelockten Schafe, zottigen Ziegen, Vögel, Fische, Früchte und Geräte machte er nach der Natur; denn hieraus sind sie zu holen.

Das Tiermalen des Bassano als Beispiel gepriesen.

Voghels/ Visschen/ Fruyten/ materialen/
Deed' hy nae t'leven/ want hier ist te halen.
37/ Maer om bewijsen/ datter by d'Antijcken
In dese dinghen fraeye gheesten waren/
Die in schild'ren en snijden deden blijcken
Exempel van den antijcken Pausias. Hun vlijt/ mach Pausias hier comen strijcken
Tot exempel/ die eerst over veel Iaren
Schilderde d'Offerhande voor d'Altaren/
Den Ossen om slachten staend' in 't vercorten
Daer wist hy zijn Const fraey in uyt te storten.
38) In plaetse dats' ander sijdelings stelden/
En verhooghden/ al licht steld' hy de zijne/
Exempel van Beesten vercortinge. Met den hoofde vooren/ en niet oft selden
Verhooghende/ maer met diepens ghewelden/
T'ronden en t'vercorten/ lustich van schijne/
Bracht hy te wege sonder groote pijne/
Aerdich boven ander/ noch was voorhenen
Nicias tot exempel. Wtnemich fraey Nicias van Athenen.
39) Van Beesten te schilderen/ sonderlinghe
Van Honden/ en maeckte seer fraey Diane,
Oock den Beyr Calystos veranderinghe/
En Io in een Koe: maer dat ick bringhe
Al zijn ander wercken hier nu te bane
Behoeft niet/ t'is ghenoech dat ick vermane/
Dat hy wonder constich viervoetsche Dieren
Wel schilderde/ van alderley manieren.
Exempel van den Stier die te Room is/ in 't Paleys van Farnese. 40) Nu mogen wy voorts verhalen noch wijders/
Van twee constighe ghebroeders van Rhoden,
Apollonius en Tauriscus, snijders
Der Beelden/ wiens springhenden Stier voor yders
Ooghen te Room is te sien onghevloden/
Daer is Dirce (welcke namaels de Goden/
Soo versiert is/ tot een Fonteyne maeckten)
Oock Zetus en Amphion schoone naeckten.
41) Dees Beelden/ den Stier/ en ooc selfs de zeelen/
Waer mede ghebonden was Dirce schandich/
Waren constich ghewrocht/ en niet by deelen

37. Aber um zu beweisen, dass es bei den Antiken in diesen Dingen auch verständige Köpfe gab, die in Malerei und Skulptur ihren Fleiss bewiesen, mag Pausias als Beispiel vorangehen, der als erster vor vielen Jahren eine Opferhandlung vor dem Altar malte, in der ein Ochse zum Schlachten bereit stand und zwar verkürzt, worin er seine Kunst am Schönsten auszugiessen wusste.

Beispiel des antiken Malers Pausias. Plin. XXXV, 125.

38. Statt, dass er ihn wie die andern ins Profil stellte und mit Lichtern höhte, stellte er ihn leicht mit dem Kopf voran en face und höhte nicht oder wenig, sondern brachte durch die Wirkung starker Schatten sehr hübsch ohne viel Mühe und wirklich sehr gut die Rundung und Verkürzung heraus; auch war damals ausserordentlich verständig Nikias von Athen,

Beispiel der Verkürzung eines Tieres.

39. Im Malen von Tieren, besonders von Hunden, und er machte sehr wahr Diana, auch die Verwandlung der Callisto in eine Bärin und der Jo in eine Kuh. Aber es ist nicht nötig, dass ich alle seine anderen Werke hier vorführe; es ist genug, daran zu erinnern, dass er wunderbar kunstvoll vierfüssige Tiere von vielerlei Gestalt malte.

Als Beispiel Nikias. Plin. XXXV, 131.

40. Nun wollen wir weiter von den zwei kunstreichen Brüdern von Rhodos, Apollonius und Tauriscus, den Bildhauern, sprechen, deren springender Stier noch immer zu Rom von jedermanns Augen gesehen werden kann. Da ist Dirke, die später, wie erdichtet ist, die Göttin in eine Quelle verwandelte, und zwei schöne Akte Amphion und Zetus.

Beispiel des Stiers, der zu Rom im Palazzo Farnese ist. Plin. XXXVI, 34.

41. Diese Figuren, der Stier und selbst die Seile, womit die schändliche Dirke gebunden ist, waren kunstvoll gearbeitet und nicht aus Teilen aneinander gesetzt, sondern kunstreich aus ei-

Exempel van de ghegoten jonge Koe/ oft Veerse van Myron.

Aen een gheset/ maer al uyt eenen heelen
Witten Marmer-steen ghehouwen verstandich:
En was over de Zee barich en sandich/
Van Rhodes te Roome ghebracht met Schepen/
Daer 't staet in een houten huys noch begrepen.
42) Hoe sal ick/ o Myron, laten verschoven
V ghegoten Veers' in doncker bruwijne?
Die u Griecksche Poeten ginghen loven
Met veel Epigrammen/ om datse boven
Ander was constich van levenden schijne?
D'eerste luydt aldus/ uyt een heel dousijne:
Herder al elder drijft u Koeyen alle/
Dat dees oock met d'uwe niet gae te stalle.
43) Geen Koe-beelt ben ic maer Myron my stelde
Op desen steen vast/ uyt spijtich misnoeghen/
Om dat ick afsnoeyde zijn gras ten velde.
Den Koeyer Myrons Koe ben ick wat ghelde/
En gheen versiert Beelde/ dus wilt u voeghen/
Te prick'len mijn lancken/ en leydt my ploeghen.
Waerom steldy/ Myron, my hier te blijven?
Wanneer lost ghy my/ om in stal te drijven/
44) Calf loeyen/ en Stier lieven/ door 't aenschouwen/
My sal moeten/ en den vee-hoedschen jonghe
Sal my drijven ter weyd' in groen landouwen.
Al heeft my Myron van coper gaen bouwen/
En hier op ghestelt/ ick brudeld' en songhe
Als Stier/ had hy my slechs gemaeckt een tonge.
Een Wesp dees Koe siende was uytgestreken/
K'heb (seyse) noyt harder Koe-huyt ghesteken.
45) Hier houdt my Myron vast/ en Herders nopen
En slaen my/ want nae de Stieren sy meenen
Dat ick ben bleven/ door een liefden hopen.
T'wy comdy Calf nae mijn spenen ghecropen/
De Const wou mijnen uyr geen melck verleenen.
Waerom houdt ghy/ Myron, op desen steenen
Voet my ghevaen? ghy hadt my moghen jocken/
Soo hadt ick door u landt den ploegh getrocken.

Epigrammen/ by den Ouden/ tot love van dese veerse.

1. Epigramme.

2. Epigramme.

3. Epigramme.

4. Epigramme.

5. Epigramme.

6. Epigramme.

7. Epigramme.

8. Epigramme.

9. Epigramme.

10. Epigramme.

nem ganzen weissen Marmorblock gehauen, und sie waren über die Wellen des Meeres und sandige Küsten von Rhodos mit Schiffen nach Rom gebracht, wo sie noch innerhalb eines hölzernen Hauses stehen.

Beispiel der von Myron gegossenen jungen Kuh. Plin. XXXVI, 57.

42. Wie soll ich, o Myron, deine gegossene Kuh in dunklen Nebel geschoben sein lassen, die deine griechischen Dichter in vielen Epigrammen lobten, weil sie alle andern durch Kunst in natürlicherWirkung überragte? Das erste eines vollen Dutzend [170]) lautet so: Hirten,treibt alle eure Kühe anderswohin, damit diese Kuh mit den eurigen nicht auch in den Stall geht.

Epigramme der Antiken zum Lobe dieser jungen Kuh.

1. Epigramm.

43. Ich bin keine Kuh, sondern Myron stellte mich fest auf diesen Stein, aus Aerger und Misgunst, weil ich das Gras seiner Wiese abweidete.

2. Epigramm.

Was gilts, ich bin des Hirten Myron Kuh und keine ersonnene Figur, es wird sich fügen, dass ihr meine Weichen stachelt und mich am Pfluge lenkt.

3. Epigramm.

Warum stellst du mich, Myron, zum Hierbleiben auf? wann machst du mich frei und treibst mich in den Stall?

4. Epigramm.

44. Kälber blöcken und Stiere lieben mich, wenn sie mich bei der Begegnung erblicken, und der junge Hirt wird mich in das grüne Land auf die Weide treiben.

5. Epigramm.

Zwar hat mich Myron aus Bronze gemacht und hier aufgestellt, aber ich würde wie ein Stier brüllen, hätte er mir nur eine Zunge gemacht.

6. Epigramm.

Eine Wespe war durch den Anblick der Kuh betrogen. Ich habe, sagte sie, noch nie eine härtere Kuhhaut gestochen.

7. Epigramm.

45. Hier hält mich Myron fest und Hirten stacheln und schlagen mich, denn sie glauben, dass ich der Stiere wegen in verliebtem Hoffen zurückgeblieben sei.

8. Epigramm.

Was kommst du Kalb zu meinen Eutern gekrochen? Die Kunst wollte meinem Euter keine Milch geben.

9. Epigramm.

Warum hältst du, Myron, mich auf steinerner Basis gefangen? Hättest du mich unters Joch gebracht, würde ich den Pflug durch das Land ziehen.

10. Epigramm.

11. Epigram.

46) Behoudens men niet met handen en taste
Op mijnen ruggh'/ men mach my nae begheeren/
Van verr' en by aensien/ men sal van vaste
Coper te zijn niet legghen my te laste.
Wil Myron mijn voeten niet haestich weeren

12. Epigram.

Van desen pijler/ ick en mach ontbeeren
De doot niet/ maer wilt hy my hier ontboeyen/
Ick loop in de bloemen/ als ander Koeyen.

Datter niet beter en is/ als alle dingen na 't leven te schilderen/ merckende op alle actien/ en bysonder aerdich te handelen.

47) Wie can u hongherich begheeren spijsen/
O Jeught/ en hier alle Dieren afmalen/
Niet alleen Leeuwen: maer om verafgrijsen/
Monsters en Draken/ niet beters dan wijsen
U totter Natuer/ om niet te verdwalen/
Waer ghy eenich patroon meucht achterhalen/
Merckt hoe elck light/ loopt/ stapt/ oft wandelt/
Maer maeckt dat alles sy aerdich ghehandelt.

Eynde van den Beesten.

46. Ausgenommen man betastet mit den Händen meinen Rücken, so wird man bei fernem und nahem Betrachten mich begehren wollen, und man lege es mir nicht zur Last, dass ich von harter Bronze bin. 11. Epigramm.

Hätte Myron meine Beine nicht schnell an diesen Stein geschmiedet, ich würde dem Tode nicht entgehen, aber würde er mich hier entfesseln, würde ich wie andere Kühe in die Blumen laufen. 12. Epigramm.

47. Wer kann euer hungriges Begehren stillen, o Jugend, und alle Tiere wiedergeben, nicht nur Löwen, sondern auch abscheuliche Untiere und Drachen? Nichts bessers kann ich tun, als euch auf die Natur zu verweisen, um nicht irre zu gehen. Wenn ihr ein Modell entdeckt, gebt acht, wie es liegt, läuft, geht und schreitet, aber führt alles gut aus.

Dass nichts besser ist, als alle Dinge nach der Natur zu malen und auf alle Bewegungen zu achten u. besonders alles hübsch auszuführen.

VAN LAKEN OFT DRAPERINGHE.

Het thiende Capittel.

Het Laken/ een uytnemende deel/ tot welstant dienende.

1) Een sonderling deel hebben wy nu vooren/
Dat tot schilder-const welstant sal bestrecken/
Te weten/ 't Laken: welck by naect (als Cooren
By Wijn) oock wel voeghend' is /na behooren:
Want behoeflijckheyt en schaemte/ te decken
Het Lichaem leeren/ en cleeren aen trecken/
Bysonder hier onder den Beyr coudt Noordich/
Over 't hooft ons hangende teghenwoordich.

Menschelijck wel geschapen Lichaem schoonder als alderley cleedinghe.

2) 't Wonder schoon geschapen Lichaem/ in eeren
Gaet boven alderley costlijcke vlassen/
Wormen-ghespin/ en Thyrsche purpercleeren:
Oock die hun voet-planten teegh' d'onse keeren/
In Saturni rust-moedich Rijck ghewassen/
Onkennende schaemt'/ op gheen cleeren passen:
Doch reden/ hier stierend' een eerlijck schamen/
Aenwijst ons een middelmaets cleedts betamen.

In Indien gaet men naeckt/ maer schaemte leert hier cleeden.

Cleedinghe na de persoonen. Ook de coleuren der cleederen/ elck na zijn nature oft tijdt.

3) Elck na zijnen staet/ dat 's na de persoonen
In eeren zijn/ wil de cleedinge wesen:
Coninghen ghepurpert/ geciert met Croonen/
En de blijde Ieught lustich haer verschoonen
Wil met blinckend' verwen schoon uytghelesen/
Maeghden wil oock 't wit wel voeghen: in desen
De Schilders wel moeten op alles letten/
Elck soo na den staet ghecleedt uyt te setten,

4) Het swart als oyt wil noch rouwe bedieden/
Ghelijck op zyn plaets daer van is gheschreven/
Daer mede weduwen en oude lieden

VON GEWÄNDERN ODER DRAPIERUNGEN.

Das zehnte Kapitel.

Die Stoffe, ein besonderer Teil, der zur Schönheit dient.

1. Einen besonderen Teil, der der Malerei zur Angemessenheit dienlich ist, nehmen wir jetzt vor, ich meine die Gewänder, die zum Nackten so gut passen wie das Korn zum Wein; denn das Bedürfnis und die Scham lehren uns, den Körper zu decken und Kleider anzuziehen, besonders hier, wo unter dem Sternbild des Bären der kalte Norden uns immer über dem Haupte hängt.

Der gut geschaffene Körper des Menschen ist schöner, als allerlei Kleidung.

In Indien geht man nackt, aber die Scham lehrt hier sich zu bekleiden.

2. Der wunderbar schöngeschaffene Körper steht an Würde über allerhand kostbarem Flachs- und Raupengespinst und tyrischen Purpurgewändern. Auch kennen sie, die ihre Fussohlen gegen uns kehrend und in Saturns friedfertigem Reich aufgewachsen sind, keine Scham und achten auf keine Kleider; doch der Verstand, der uns hier eine ehrliche Scham vorschreibt, zeigt uns an, dass eine mässige Bekleidung sich ziemt.

Kleider nach dem Stand der Personen.

Auch die Farben der Kleider entsprechend eines jeden Natur und Alter.

3. Die Kleidung muss dem Stande eines jeden angemessen sein, d.h. der Würde der Personen, entsprechen: Könige in Purpur und mit Kronen geschmückt, die fröhliche Jugend dagegen soll sich mit glänzenden wohl ausgewählten Farben schmücken. Den Mädchen wird das Weiss gut stehen. So müssen die Maler auf alles wohl achtgeben, und jeden seinem Stande gemäss gekleidet darstellen.

Kap. XII, 28

4. Schwarz wird noch immer die Trauer bedeuten, gleich wie an seiner Stelle davon geschrieben ist. Damit werden Witwen und alte Leute bekleidet, desgleichen muss man den Schäfern

Worden ghecleedt/ desghelijcks sal gheschieden
Datmen Schapers en Schippers grof geweven
Verscheyden grau wollen Laken sal gheven/
Vlack om 't lijf ghetrocken/ met grove ploeyen
En spaerlijck hun met schoon verwe vermoeyen.

Verscheyden Laken/ verscheyden van vouwen oft ploeyen t'observeren.

5) Al wat Arachne Const uytbrengt te vollen/
Moeten wy met opmerck vlijtich aenschouwen/
Beginnend' aen laken/ dat Wevers rollen
Van den Weefboom rouw/ oock ander/ ja wollen/
Racen/ Saeyen/ Sijden/ hoe dat elck vouwen
Maeckt na zijnen aerdt: op dat wy geen touwen/
Seelen/ oft dermen/ maer natuerlijck Laken/
Vlack/ hangend'/ oft ghekrockt/ liggende maken.

Rouw linnen ployen.

6) 'tRou Linwaet maect/ gelijck natte papieren/
Viercantighe vouwen/ met scherpe hoecken/
Men siet al ghenoech op sulcke manieren
Exempel Durerer Laken.
Dureri krokende Lakenen swieren:
Maer gheschilderde fijn dwadighe doecken/
Als ontrent Mary-beeldts kindekens/ soecken
Mabusen doekcxken exempel.
Soude men gheen beter/ noch vinden moghen/
Dan van Mabusen, dunckt my ongeloghen.

7) Maer wat vouwen van Laken is te loven
Boven ander/ dit dient doch acht gheslaghen/
Een Vrou oft Mans boots salmen altijts boven
Grover laken boven als onder.
't Oppercleedt oft mantel meer laten groven/
Dan eenich cleedt dat het onder zal draghen:
Nu mijn ghevoel/ ick vinde groot behaghen.
Exempel van Lucas van Leyden Laken.
In 't vloeyend' Laken van Lucas van Leyden/
Als daer wat 't moderne van is ghescheyden.

8) Ick ontrade niet/ datmen hem veel wende
Te leeren maken al verscheyden aerden
Verscheyden aert van Lakenen/ na het leven.
Van Lakens na 't leven/ waer in gheen ende
Was met Lucas, so yemant die hem kende
Wel heeft betuyght/ van desen wijt vermaerden/
Laken geestiger/ als loof oft hayr.
Doch is Laken meer als loof/ hayr/ of baerden/
Een gheestich soecken/ ja versierich vinden/
Met een aerdich vatten/ schorten en binden.

und Schiffern verschiedene grobgewebte, graue wollene Gewänder geben, flach um den Leib gezogen, mit schweren Falten, die nur durch wenige schöne Farben erfreuen.

5. Alles was Arachne zum Walken hervorbringt müssen wir mit Aufmerksamkeit und Fleiss betrachten. Beginnen wir mit dem Zeug, das der Weber unpräpariert vom Weberbaum rollt und auch anderes wie Wolle, Racen, Sarsche oder Seide, so macht die Falten eines jeden nach ihrer Art, so dass wir keine Taue, Seile und Därme haben, sondern natürlichen Stoff, der entweder flach herab hängt, gewellt oder anliegend ist.

Die Verschiedenheit der Falten und der Stoffe zu beachten. Lionardo IV, 532, 540.

6. Die harte Leinwand macht wie das nasse Papier viereckige Falten mit scharfen Winkeln, man sieht genugsam auf diese Weise Dürers knittrige Stoffe sich biegen. Aber besser gemaltes feines Tuch als bei den Kinderchen der Marienbilder des Mabuse wird man ungelogen, wie mir scheint, weder suchen noch finden.

Falten von harter Leinwand.

Beispiel von Dürers Stoffen.

Beispiel von Mabuses Stoffen.

7. Aber was für Stoffe auch besonders vor andern gelobt werden müssen, so muss doch hauptsächlich dies beachtet werden, dass bei einer Frauen- oder Männerfigur das Oberkleid oder der Mantel immer gröber wird als irgend ein Kleid, das darunter getragen werden soll. Was mich betrifft, so empfinde ich grosses Behagen an den fliessenden Stoffen des Lukas van Leyden, die sich von den modernen etwas unterscheiden.

Gröbere Stoffe oben als unten. Beispiel der Stoffe des Lukas van Leyden.

8. Ich rate, nicht oft daran zu gehen, verschiedene Arten von Stoffen nach der Natur machen zu lernen; denn darin fand Lukas van Leyden kein Ende, wie jemand, der ihn kannte, von diesem weitberühmten Künstler bezeugt hat. Doch wird für Stoffe mehr als für Laub, Haar und Bärte ein kunstgemässes Suchen und Erfinden [171]), wie man schön zusammenfassen, schürzen und binden soll, benötigt.

Verschiedene Arten von Stoffen nach der Natur. Gewänder sind kapriziöser als Laub und Haar.

Vatten en schorten des lakens.

9) Een laken salmen te leege niet schorten
Om de lenden/ noch niet hanghen t'ondeghen:
Wel lettend' op 't spannen en neder storten/

Wt en in gaen der ployen.

Op uyt en in gaen/ wech schieten/ vercorten
Der ploeyen/ na sy van aert zijn gheneghen/
Hier oock d'elder verhaelde seven weghen/
Oft roeringhen/ niet en dienen vergheten/
Waer meest sal nypen dientmen te weten.

Waer 't laken moet vouwen en kreucken.

10) Over al waer de leden des Lichamen
Vouwen oft buyghen/ te weten/ in 't bucken/
Ter plaetsen daer de dgien aen 't lijf versamen/
Soo oock int knielen/ in 't nijpen der hamen/
Ocksels/ arm vouden/ oft zulcke stucken/
Ployt vry daer u Laken door 't samen drucken/
En latet stijf uyt spannen op de schooten
Van knie te knie/ die wijt van een uytstooten.

Waer 't Lichaem oft leden rondicheyt hebben/ ployen vermijden/ maer vlack laten/ om hardicheyt op den dach vermijden.

11) Op al wat rond uytsteckend' is bevonden/
t'Sy schouwers/ dgien/ knyen/ buycken/ braen oft
Daer salment laten verheffen/ en ronden: [billen/
Geen vouwen daer brengen/ want lichte gronden
Geen hartheyt van diepsel lijden en willen:
Besijden int schaduw en macht niet schillen/
Aldaer veel kroken door storten oft nijpen
Te brenghen/ en salmen dy niet begrijpen.

De ploeyen uyt malcander oorsprong nemende van yet dat uyt steeckt/ oft verheft.

12) Gelijck als uyt den boom wassen de tacken/
Laet de vouwen uyt malcander beclijven:
Sack-ploeyen vermijdt/ datter int ontpacken
Des Lakens ghevonden niet worden sacken/
Wanneermen dat mocht uyt recken oft stijven/
En maeckt datmen altijdt mach sien waer blijven/
En beginnen u vouwen oft pinsueren/

Sac-ploeyen te vermijden.

Gelijck men dat sien mach in der natueren.

Eyndt en begin der ploeyen.
Confusie der ploeyen te mijden.

13) Boven al dient wel een dingen besproken/
Te weten/ datmen confuys en swaermoedich
Niet en sal het Laken te seer verkroken/
Als oft al waer verdouwen en ghebroken/
Waer in ons Voorders dwaelden veel onvroedich/

9. Ein Tuch soll man nicht zu kurz um die Lenden schürzen, auch nicht hässlich herunterhängen lassen. Man muss wohl auf die besondere Art der Spannung und des Fallens, des Aus- und Einlaufens des Verschwindens und Verkürzens und wozu jede Falte überhaupt geneigt ist, achten. Hierbei ist auch der Gebrauch der anderswo aufgezählten sieben Bewegungsarten nicht zu vergessen. Man muss auch wissen, wo sie sich am meisten stauen.

Zusammenfassen und Aufschürzen der Gewänder.
Aus- und Einlaufen der Falten.

10. Ueberall da, wo die Gliedmassen der Körpers sich knicken und beugen, d. h. beim Rücken an der Stelle, wo die Oberschenkel sich mit dem Körper vereinen, so auch beim Knieen und beim Zusammendrücken der Gelenke, der Achseln und Arme oder anderer solcher Teile, überall da faltet eure Tücher durch zusammendrücken, lasst sie sich jedoch spannen am Schoss über den gespreizten, herausstehenden Knieen.

Wo die Stoffe sich falten u. knittern sollen.
Lionrado IV, 540. 544.

11. Ueber alle dem, was als rund befunden wird, wie Schultern Schenkel, Knie, Bauch, Ellenbogen und dem Hinterteil, soll man sie sich erheben und runden lassen. Keine Falten soll man dahin bringen, denn helle Flächen wollen die Härte der Schatten nicht leiden [172]). Macht es dann nicht anders im Schatten, dort wird man starkes Knittern und Zusammendrücken nicht verstehen können.

Lionardo IV, 532.
Wo der Körper oder die Glieder rund sind, soll man Falten vermeiden, sondern sie flach lassen, um Härte im Licht zu vermeiden.
Riv. lib. III, fol. XI a.
Alberti S. 128.

12. Gleich wie aus dem Baum die Zweige wachsen, lasst die Falten auseinander hervorgehen. Sackfalten, vermeidet damit beim Auspacken des Kleides, wenn man es ausrecken oder stärken will, keine Sachen darin gefunden werden, und macht, dass man immer Anfang und Ende eurer Falten und Knickungen sehen kann.

Die Falten müssen auseinander hervor gehen und zwar aus derjenigen, die hervorragt oder erhaben ist.
Sackfalten zuvermeiden. — Ueber Ende und Beginn der Falten.

13. Vor allem muss nämlich das besprochen werden, dass man zu konfus [173]) oder schwermütig das Tuch nicht verknittern soll, als ob es zerstossen oder gebrochen wäre. Hierin vergingen sich unsere Vorfahren törichterweise oft, besonders Aldegrever [174]),

Konfusion bei den Falten zu vermeiden. — Beispiel von Aldegrever, der zu masslos in solchen Falten war.

Bysonder Aldegraef, die t'overvloedich
Exempel/ Aldegraef te overvloedig in kroken. In dit kroken hem misgaen heeft abuysich/
Dats de maniere/ die men heet confuysich.
Albert Durer exempel/ van vlack laken. 14) Maer Dureri Laken/ bysonder 't leste/
Datmen siet in zijn printen/ daer so heerlijck
Groote vlacke dagen comen/ de reste
In veel schaduw verliesend'/ als zijn beste
Mary beelden tuyghen/ is schoon en leerlijck/
T'waer groote misdaet/ en een werck oneerlijck/
Sulck Man hier van te confusich beschulden/
Der Consten aerdt wil dat nemmermeer dulden.
15) D'eere der Bataviers en der Germanen,
Lucas en Alberts printen/ exempel. Lucas, en Albert, daer der Muser Choor heel
Op storte zijn gaven/ d'Italianen
Hebben met hun printen/ en met soodanen
Wyse van Laken veel profijt en voordeel
Gedaen/ jae van lichts meer/ dan yeders oordeel
Soude begrijpen/ want behend' met listen
Sy een weynich te veranderen wisten.
16) In Lucas lakens vindtmen fraeye floeren/
In Magdaleen, Mardocheus, en Boosen/
Die Christum tempteert/ daer sietmen hem 't roeren
Des vouwkens met 't graefyser fraey uytvoeren/
Wie mocht daer vloeyende meer soetheyt oosen?
Nu Ionghers/ als Biekens/ uyt dese Roosen
Mocht ghy wel suyghen/ tot nut ongewonich/
Den druypenden Nectar, en soeten honich/
Den Vrouwen vloeyende Laken. 17) Een vloeyende Laken/ rijck/ onvernepen/
Sonderling aen Vrouwen/ maect sonder schromen/
Ghy en sulter niet licht in zijn begrepen/
Liever als te cort/ suldy 't laten slepen/
De canten aerdigh te swieren. En ghelijck de tackskens cieren de boomen/
Schaerdige uythoecken mijden. Alsoo doen hier oock de canten en soomen/
In 't hangen oft liggen/ met swieren aerdich/
Maer vermijt te maken uyt-hoecken schaerdich.
Exempel Venctiaensche schilders 18) Nu in zyden en weerschynsels verscheyden/
Worden in 't ghemeen al ghepresen grootlijck

der in einem Uebermass von diesem Geknitter Misbrauch getrieben hat. Das ist die Manier, die man konfus nennt.

14. Aber die Stoffe Dürers, besonders die letzten, die man in seinen Stichen [175]) sieht, in denen so herrlich grosse gleichmässige Lichtstreifen sind und das übrige sich im Schatten verliert, wie auch seine besten Marienbilder bezeugen, sind schön und herrlich. Es wäre eine grosse Uebeltat und Unehrlichkeit, wollte man einen solchen Mann konfus schelten. Die Kunstlehre wird das nimmer dulden.

— Albert Dürer als Beispiel für flache Stoffe.
Lionardo IV, 529.

15. Der Ruhm der Holländer und der Deutschen ist Lukas und Albert, über die der Musen Chor alle seine Gaben ausschüttete. Die Italiener haben durch ihre Stiche und mit dieser Art von Stoffen viel Profit und Vorteil gehabt, ja vielleicht mehr als man überhaupt beurteilen kann, da sie sie geschickt und listig ein wenig zu ändern wussten [176]).

Lukas und Alberts Stiche als Beispiel.

16. In Lukas Stoffen findet man schöne Bahnen in der Magdalena [177]), im Mardochäus und in den Bösen, die Christus peinigen; darin sieht man ihn die Bewegungen der Falten mit dem Grabstichel schön ausführen. Wer könnte aus solchem Fliessen mehr süsse Schönheit schöpfen? Nun Jünglinge, wie Bienen sollt ihr aus diesen Rosen den triefenden Nektar und den süssen Honig zu ungewohntem Nutzen saugen.

17. Reiche fliessende und nicht gefaltete Gewänder macht besonders ohne Zögern an Frauen, ihr werdet hierbei nicht getadelt; lieber als zu kurz macht sie schleppend und, wie die Aeste die Bäume zieren, so tun es hier die Kanten und Säume beim Hängen und Liegen in richtiger Bewegung; doch vermeidet es, scharfe Winkel zu machen.

Lionardo IV, 536.
Den Frauen fliessende Gewänder zu machen.
Die Säume hübsch zu bewegen.
Scharfe Winkel zu vermeiden

18. In Seidenstoffen mit verschiedenen Reflexen werden im allgemeinen die Venezianer, die wohl mit der Farbe zu arbeiten

Als Beispiel die schönen Seidenstoffe, Re-

in schoon zydekens en weerschijnsels oft mengselen.

De Venetianen, die wel t'arbeyden
Met de verwe weten/ en soo beleyden/
Dat de hooghsels uyt schijnen steken blootlijck:
Maer altijt behoeftmen te voeghen nootlijck
Sulcke hooghsels in weerschijnende sijden/
Als d'aenstootende verwe best mach lijden.

Verwen waer te nemen/ om weerschijnen te maken.

19) Op datse malkander niet en besmitten/
Ghelijck lacken lijden wel lichte blaeuwen/
En de smalten lijden wel lacke witten/
Licht masticot mach nevens 't groen wel sitten/
Assche-wit laet hen met schiet-geel wel schaeuwen/
Purper met blaeu oft root/ jae ende graeuwen
Verscheyden/ laten hun wel schoon verhooghen/
Hier moetmen op veelderley wijsen pooghen.

Heerlijcke groote lappen Syde/ met hier en daer een vlickerighe vouwe/ staet wel: oock vlacke wolle laken/ als monickx cappen/ in moderne cleeren.

20) 't Staen heerlijck wel somtijt so vlacke lappen:
Van Laken groot/ der statelijcke Mannen/
So men somtijt siet oock aen Monicks kappen/
Dat oock ploeyen malcander verselschappen/
Waer Laken op Laken /slap oft ghespannen/
Hangt over een/ noch zijn oock niet te bannen
Somtijden eenighe moderne drachten/
Die nu in 't gebruyck zijn oft vormaels plachten.

Veelderley eygenschappen der kleedingen.

21) Wat sal ic u voorts noch wijsen met handen/
Waer ghy sult rijghen/ doorsnijden/ oft stropen/
Bordessen/ coletten/ slippen/ en panden
Tot half de dgien/ en met cloecke verstanden?
Kranssen/ uytsnijdtsels/ doortrecksels/ en knopen
Al maken/ hier op gebonden/ daer open/
Op een onder Cleers borstlappen en bindtsels/
Mantels/ wimpels/ en duysent fraey versinsels?

Hem behelpen met glasseren.

22) Proeft/ soect/ en versiert/ merct op anders dingen/
Raept, wat uyt den hoecke met inventeren
Tempert /verandert/ soeckt menich vermingen
Wat ghy tot welstandicheyt by condt bringen/
Daer leght op toe/ end' om schoon te traperen/
Leght bequamelijck aen u met glatseren/
Behelpt als past tot een gloedich doorschijnen/

wissen, höchlich gepriesen, und die es so einrichten, dass die Lichter rein heraus zu springen scheinen. Aber immer muss man notgedrungen solche Lichter in reflektierenden Seidenstoffen anbringen, die die anstossende Farbe ertragen kann,

flexe und Changeantfarben der venezianischen Maler.

19. Auf dass sie sich nicht gegenseitig behindern; so erträgt roter Lack gut helles Blau und Smalte hellen Lack, helles Mastikot [178]) steht gut neben grün. Aschgrau lässt sich gut mit Schüttgelb [179]) aufhöhen, Purpur mit blau oder rot, ja auch die verschiedenen Halbtöne lassen sich sehr wohl höhen. Hier muss man sich auf verschiedene Weise versuchen.

Die Farben beachten, um Reflexe zu machen.

20. Herrlich sind oft glatte Bahnen von grossen Stoffstücken an stattlichen Männern und wie man sie oft an Mönchskapuzen sieht. Wie auch, wenn Falten sich miteinander vereinen, wo Tuch über Tuch schlaff oder gespannt hängt; auch sind einige moderne Trachten nicht auszuscheiden, wie sie jetzt in Gebrauch sind, oder aber auch Gewänder früherer Zeiten.

Herrliche grosse Stücke Seide, hier und da mit einer zuckenden Falte, sind hübsch. Auch flache Wolltücher, wie Mönchskapuzen, und moderne Kleider.

21. Was soll ich euch weiter noch mit Fingern zeigen, wo ihr mit klugem Verstand die Einfassungen, Halstücher, Schleppen und Rockschösse heften, durchschneiden und verstricken sollt? Kränze, Auschnitte, Durchgezogenes und Knoten, hier zusammengebunden, da offen, und tausend anderen Schmuck zu machen?

Vielerlei Eigenschaften der Kleider.

22. Probiert, sucht und erfindet, merkt auf die Dinge anderer, rafft aus dem Winkel die Erfindungen, mischt, verändert, sucht manches zu vermengen, was ihr zur Vollkommenheit beibringen könnt. Dann verlegt euch, um schöne Drapierungen zu erhalten [180]), geschickt auf das Lasieren [181]); behelft euch damit, wenn es passt, um glühendes Durchscheinen bei der Anlage von Samt und Satin zu erhalten.

Sich mit dem Lasieren zu behelfen

Om maken Fluweelen en schoon Sattijnen.

23. In plaets dat ghy u Laken met geheelen
Hooghsels de ployen pleeght te doen verheffen/
Van Fluweelen en zyden. Daer gaet het gants anders met de Fluweelen/
Want ghy maket al bruyn/ en gaet slechs deelen
De canten weerschijnich/ u hooghsels effen:
Maer wat syden Sattijnen mach betreffen/
Van verf/ 'k en weet u geen Exempel milder/
Als 't leven/ Meestersse van yeder Schilder.

24) Verscheyden manieren van Lakens mede
Sietmen in groote Meesters wercken blijcklijck
Exempelen van Italianer Lakenen. Raphel van Urbijn hier in wonder dede/
En verstondt zijn vouwen na rechte zede/
Som Beelden recht simpel gecleet/ som rijcklijc:
Den Bonarot in zijn verwe ghelijcklijck/
Maer sommigh dat hy gemaeckt heeft in steenen/
En soud'ons niet gelijcken/ soud'ick meenen.

25) Om de herde vouwen/ die niet betamen
Op den dagh te comen op yet verhevens/
Ghelijck op den schoot zijns Moysi met namen/
Titiani hout printen tot exempel. Maer Titiaen, groot/ seer heerlijck van famen/
Zijn schildery allesins is vol levens/
Niet alleen in naeckten/ maer daer benevens
In Lakens heerlijck met vouwen verstandich/
Als oock tuygen zyn hout-printen voorhandich.

26) Veel meer Italiaensche mocht ick/ Leser/
Noch exempelen der Italianen. Van fraeyen handel stellen u ten toone/
Del Sarto, Tinturet, den Veroneser,
Twee Succary, en Barotius, deser
Lakens pinsueren verdienen de croone
In aerdt en fraeyheyt: maer altijt in schoone
Verstandighe ployen bestaet voor allen
De schoonheyt des Lakens/ om wel bevallen.

27) Maer tot Exempel/ Lakens der Antijcken
U vooren te stellen/ wil ick geen woorden
Vergeefs gebruycken/ want sy moeten wijcken
Voor die van dees tijdt/ jae niet sy gelijcken

23. Anstatt wie bei euren Tüchern die Faltenrücken ganz mit Licht zu höhen, müsst ihr beim Samt ganz anders vorgehen, indem ihr alles dunkel macht und einfach nur eure Lichter auf die reflektierenden Kanten verteilt. Was aber den Seidensamt anbetrifft, so weiss ich für die Farbe keinen besseren Maler als das Leben, die Lehrerin jedes Malers.

Von Samt und Seidenstoffen

24. Verschiedene Manieren in Stoffmalerei sieht man deutlich in den Werken grosser Meister. Raffael von Urbino tat hierin Wunder und verstand seine Falten nach guter Art zu machen, sodass einige Figuren recht einfach, andere reich gekleidet waren, dem Buonarroti in der Farbe ähnlich; aber einiges hat letzterer von Stein gemacht, das uns, meiner Meinung nach, nicht gleicht,

Beispiele von Italienischen Stoffen.

25. Wegen der harten Falten, die an erhabener Stelle nicht ans Licht treten dürfen, wie auf dem Schoss seines Moses. Aber die Malerei des grossen, hochberühmten Tizian ist in jeder Beziehung, nicht nur in Akten, voll Leben, sondern sie ist auch herrlich in Stoffen mit verständigen Falten, wie auch seine vorhandenen Holzschnitte bezeugen.

Tizians Holzschnitte als Beispiel [182]).

26. Noch viel mehr Italiener mit schöner Manier möchte ich, Leser, dir zeigen wie del Sarto, Tintoretto, Veronese, die beiden Zuccari und Baroccio; diese verdienen in Gewandfalten die Krone in Bezug auf Manier wie Schönheit, denn allezeit besteht, um zu gefallen, die Schönheit des Gewandes hauptsächlich in den verständigen Falten.

Noch Beispiele von Italienern.

27. Aber ich will nicht zu viel Worte machen, um vor euch auch noch Beispiele von Gewändern der Antiken hinzustellen, denn sie müssen den gegenwärtigen weichen, da sie von nasser Leinwand zu sein scheinen und wie Stricke herabhängen. Aber

Bei den Antiken keine oder wenig gute Gewänder.

By den Antijcken geen goet laken/ oft weynich.

Dan van nat linnen/ en hangen als coorden/
Om vervolgh/ sulcke Beelden wel behoorden
Anders gelakent te wesen bysonder/
De slechtheyt heeft menich gegeven wonder
28) Noyt Antijck Laken (is my niet bedriegend
Te cleen onthoudt) en sach ick te Room binnen/
Dat yet te bedien hadd'/ dan eenich vliegend'
Aen koper Beelden/ (oft ten waer my liegend'
Aen oordeel/) dit waren gelijck Goddinnen/

In 't Paleys Farnese eenige coperen Vrou-beelden.

Welcx Laken van Antijcken wel mocht winnen
Den prijs/ en in 't nieu Palleys van Farnese,
Boven op een gallery sach ick dese.
29) In 't selve Palleys oock de Flora staende/

Antijc goet vlieghende laken.

Haer beeldich Laken en is vry niet leelijck:

De Flora aldaer exempel.

Maer om dat ick van t'vlieghende vermaende/
Dat maektmen in huysen/ so t'Beeldt is gaende
Oft loopende/ vlieghtet achter gheheelijck:
Maer is buyten/ so maecktment dat het deelijck
Eenstreekx den gang neemt/ t'zy vooren oft achter/
Nae dat den wint comt/ en waeyt stijf oft sachter/
30) Gheest is te ghebruycken in dese stucken/

Vliegende laken 't naeckt uytmunten.

Dees dunne laeckskens oft sijdekens diende/
Eenen blasenden windt aen t'lijf te drucken/
Op datmen t'naeckt' (alst wel conde ghelucken)
Aen dgien/ lijf/ en beenen aerdich waer siende/
Hier hoefdemen de Charites te vriende/

Pythius was den Vader Appellis.

Die Pythij soon in zijn werck verselden/

Idee/ imaginaty/ oft ghedacht.

Ons Ide' hier toonen most haer ghewelden.
31) Hoe gracelijck sie ick alree nu waeyen
Der Nymphen cleeders/ en hooft-doecken seylich/

Wimpelen en doecxkens der Nymphen vlieghende.

Meest al eenvoudich/ en somwijlen draeyen
Heen en weer met den windt/ en hoe daer swaeyen
De lichte Bacchanten niet toortsen veylich/
Rennend' op en af den heuvelen steylich/
En Dianens Maeghden ter sacht in 't wilde/
Hoe hen slippen en wimpels golven wilde.
32) Wie en siet nu den Stier in Zee niet baden/

um fortzufahren: solche Figuren gehörten wohl anders und schöner gekleidet zu sein. Das hat schon manchen verwundert.

28. Nie sah ich ein antikes Gewand, wenn mich nicht ein zu kurzes Gedächtnis trügt, innerhalb Rom von irgend welcher Bedeutung; vielleicht einiges fliegendes an Bronzefiguren ausgenommen, und dies waren Göttinnen; und wenn mich mein Urteil nicht belügt, würde ihr Gewand unter den Antiken wohl den Preis gewinnen. Ich sah sie im neuen Palast des Farnese oben auf einer Galerie.

Im Palazzo Farnese einige Frauenfiguren.

29. Im selben Palast steht auch die Flora [183]); das prachtvolle Gewand der Statue ist allerdings nicht hässlich. Aber weil ich von fliegenden Gewändern spreche, so lässt man das Gewand einer Figur, die im Hause geht oder läuft, nach hinten fliegen, aber ist sie draussen, so lässt man es nur nach einer Richtung fliegen, sei es nun nach vorne oder nach hinten, es hängt nur davon ab, wie der Wind geht und ob er kräftig oder milde ist.

Antike gut fliegende Gewänder.

Die Flora da zum Vorbild.

30. Geist muss man in diesen Dingen gebrauchen. Diese dünnen Gewänder oder Seidenstoffe werden vom blasenden Wind an den Leib gedrückt, dass man das Nackte, wenn es wohl glückt, an Schenkeln, Körper, Beinen hübsch wahrnehmen kann. Hierzu gebraucht man die Chariten zu Freundinnen, die der Sohn des Pytius mit seinem Werke verband; uns muss Idea hier ihre Macht zeigen.

Fliegende Gewänder prägen das Nackte aus.

Lionardo IV, 533.

Pytius war Vater des Apelles.

Idee, Einbildung oder Gedanke.

31. Wie anmutig sehe ich bereits der Nymphen Kleider und Schleier fliegen, meistens wohl einfach, zuweilen aber sich mit dem Wind drehen, und wie taumeln die leichten Bacchantinnen, wenn sie mit wehenden Fackeln den steilen Berg auf und ab rennen; und wenn Dianas Dienerinnen auf wilder Jagd begriffen sind, wie wallen dann ihre Schleppen und Schleier sanft hin und her.

Schleier und fliegende Tücher der Nymphen.

32. Wer sieht nicht den Stier im Meere baden und des Mäd-

Exempel Europa/ van Ovidius beschreven.

En des Maeghts cleeren niet als seylen spelen?
Wie sal den versierschen Ballinck versmaden
Ons te lesen? hoe schildert hy beladen
Dees jong' ontschaecte? wien mach noch vervelen
De sluyers en linten langs Marber kelen/
Met gout-geel hayr/ al in de Locht doet drijven/
Te recht ons Pinceel beluystert sulck schrijven.

Schilder Pinceel te luysteren na Poeten Pen.

33) Wat voorder noch belangt in deser saken/
Daer van wil ick u bevelen de lasten/
Om meer ghedaenten van Cleedingh te maken/
Verscheyden Borduurwerck/ en gulde Laken/
Oock veelverwighe beeldwercksche Damasten:
Lett op alles wel/ om niet mis te tasten
In 't groot cierdeelich aerdich wel draperen/
waer toe u noch hoeft der verwen sorteren.

Ghebeelde Lakens en Damasten.

Eynde van Laken, oft Draperinghe.

chens Kleider wie Segel spielen? Wer wird uns schmähen, dass wir den erfinderischen Verbannten lesen? Wie schildert er diese junge Geraubte bekleidet? Wen vermag denn das zu langweilen, wie die Schleier und Bänder längs der marmorweissen Kehle mit dem goldgelben Haar im Winde flattern. Unser Pinsel muss recht solchem Schreiben lauschen.

Beispiel der Europa, von Ovid beschrieben. Der Malerpinsel muss auf des Dichters Feder horchen.

33. Was weiter noch zu diesen Dingen gehört, empfehle ich euch, um noch mehr Arten von Kleidern zu machen und um verschiedene Stickereien und goldene Stoffe, auch vielfarbiges Bildwerk in Damaste einzuweben. Achtet auf alles wohl, um beim grossen, schönen und richtigen Drapieren nicht fehlzugehen. Hierzu ist aber noch die Anordung der Farben nötig.

Von gemusterten Tuchen und Damasten.

VAN HET SORTEREN/ EN BY EEN SCHICKEN DER VERWEN.

Het elfde Capittel.

1) Ghy der natuer oorspronesscher const scholieren/
U begeerich' ooren wilt hier oock leenen/
Ick sal u verhalen/ op wat manieren
Verwen malcander best vermogende by een. Ghy bequaemlijck u verwen sult schackieren/
Om wel te sorteren/ nae t'rechte meenen/
welcke malcander (doch sonder vereenen)
Geeren ten naesten raken en versellen/
Als ghy tot Laken maken u sult stellen.

2) Indien wy dit deel oock recht treffen conen/
T'sal fraeylijck ons werc verschoonen te wonder/
Als de Maeght Clycera van Scytionen,
Exempel Glycera/ die de Bloemkransen fraey sorteerde. Bloem-krans vercoopster/ die met onghewonen
Aerdighen aerdt/ thien duysent voudich onder
Een wist te voeghen haer Bloemkens/ bysonder
Van verwen soo lustich/ dat hem verblijde
Pausias Schilder/ diese daerom vrijde.

3) Laet ons oock aldus sorteren ons Laken/
want Pausias, siende dit constich voegen/
Haer Tuylkens en Hoeykens hy nae ginc maken/
En werdt gheheel constich in dese saken:
Ten lesten gingh hy al vast verder ploeghen/
En conterfeytese met groot benoeghen/
Soo sy Hoeykens makende was gheseten/
Stephanoplocos werdt dit stuck gheheeten.

Aen den Bloemen/ verwen sorteren leeren. 4) Nadien wy in 't verf sorteren/ t' verhalen
Der Bloemkens nu hebben wat voorgheschoten/

VOM SORTIEREN UND KOMPONIEREN DER FARBEN

Das elfte Kapitel.

1. Ihr Schüler der aus der Natur entstandenen Kunst, leiht eure begehrenden Ohren zu dem her, was ich jetzt sagen werde, nämlich auf welche Art ihr geschickt eure Farben nüanziren und die nach gutem Urteile recht auslesen lernt, die sich gern nahe berühren, aber nicht vermischen und vereinen, wenn ihr sie beim Gewandmalen aufsetzt.

Die Farben, die sich am besten leiden können, beieinander

2. Wenn wir auch dieses Teil gut treffen können, wie das Mädchen Glycera von Sikyon, eine Verkäuferin von Blumenkränzen, die auf ungewohnte schöne Art 10.000 fach ihre Blumen untereinander zu bringen wusste und besonders in der Farbenzusammenstellung so schön, dass es den Maler Pausias entzückte und er um sie freite, so wird sich unser Werk wunderbar verschönern.

Glycera, die Blumen in Kränze wundervoll verteilte

Plin XXXV, 125

3. Lasst uns auch so wie Pausias unsere Gewänder auslesen, der, als er dies kunstvolle Komponieren sah, ihre Blumensträusse und Kränze nachahmte, so dass er sehr kunstvoll in diesen Dingen wurde. Zuletzt ging er noch einen Schritt weiter und porträtierte sie mit grossem Wohlgefallen, wie sie da sass und Kränze wand; Stephanoplokos wurde dies Bild genannt.

4. So sind wir im Auslesen der Farben durch das Erzählen von den Blumen etwas vorausgeeilt; die Blumen stehen ganz ver-

An den Blumen das Aus-

Die al verscheyden door't natuerlijk malen/
Ten rieckenden Lenten/ in Tempsche dalen/
Als op een groen Tapijts staen uytghegoten/
En hoe veel duysent daer bloeyen ontsloten/
Naulijcx isser een die groen is gebleken/
Om t'sorteren/ en dat wel af sou steken.

Het sorteren oft bedeelen der verwen/ aen alle gheschapen dingen te mercken.

5) Maer verscheyden van t'groen opt groen doch elcke
wel afstekend'/ is tot schoonheyts beleyden/
T'zy root/ blaeu/ purper/ oft bleec als van melcke/
Siet oock Boom-looven en aert-cruyden/ welcke
Self al in groenheyt noch seer zijn verscheyden/
Heffen wy nu d'ooghen op van dees weyden/
wy sien een sorteren/ om wel op t'achten/
Aen den booghden Hemel daghen en nachten.

Exempel den dagheraedt/ en den ghesterden/ besonden/ en bemaenden blaeuwen Hemel.

6) Ick late de blosende dagherade/
Des Phoebi voorloopster/ noch henen varen/
Met haer heerlijck sorteren vroech en spade/
Maer sien daerenboven (weert te slaen gade)
Hoe de gulde Son/ tot sweerelts verclaren/
In een blaeuw veldt van asuer ons de Iaren
Af en aen voert/ jae Maen en Sterren huldich/
Hoe dat sy al claer in 't blaeuw blincken guldich.

Wat verwen malcander lieven.

7) Het geel en blaeu voegt dan wel d'een by d'ander
Dus meuchdy u laken in 't verwen schicken/
Oock root en groen lieft wonderlijc malcander/
Het roode by t'blaeuw/ op datmen verander/
Voecht hem ooc wel/ t'purper sal niet verschricken
By t'gheel te staen/ het groen sal hem verquicken
By wit/ jae wit schickt hem by alle verwen/
Soo wijngaerden schicken by velden Terwen.

Natuere wijst het sorteren der verwen.

8) Dat Natuer ons aenwijst 't sorterich saeyen/
Is aen alle dinghen wel te betrapen/
welck gheeft den ooghen een lustich verfraeyen/
Exempel de bespraeckte Papegaeyen/
Voghels/ schelpen/ en meer dinghen gheschapen/
Hoe alle verwen malcander verknapen/
Dus Natuere/ die ons alles maeckt vroeder/

schieden durch ihre natürliche Farbe im duftenden Lenz im Tempetal wie auf einen grossen Teppich ausgegossen und blühen viel tausendfach; doch ist kaum eine darunter, die grün erscheint, schon wegen der Auswahl und der Abhebung. wählender Farben zu erlernen.

5. Doch jedes vom Grün verschiedene hebt sich wohl von Grün ab und führt zur Schönheit, sei es nun rot, blau, purpur oder bleich wie Milch. Seht auch das Baumlaub und die Feldfrüchte, die im Grün selbst sehr von einander verschieden sind; heben wir nun die Augen von der Wiese auf, so sehen wir auch da eine wohl beachtenswerte Auswahl. Die Auswahl und Verteilung der Farben ist an allen erschaffenen Dingen zu merken.

6. Ich lasse die blühende Morgenröte, die Vorläuferin Apolls, mit ihrer herrlichen Farbenauswahl vorbeifahren früh am Morgen und spät am Abend, aber betrachtet dafür, weil es wohl beachtenswert ist, wie die goldene Sonne zur Erleuchtung der Welt in einem azurblauen Feld uns die Jahre heran-und wegführt, auch den huldvollen Mond und die Sterne, die so klar und goldig im Blau glänzen. Beispiel der Morgenröte und des blauen Himmels mit Sternen, Sonne und Mond.

7. Gelb und Blau passen ja gut zueinander, und so mögt ihr eure Gewänder mit solchen Farben versehen; auch rot und grün lieben einander sehr. Das Rot neben dem Blau macht sich zur Abwechslung auch schön. Der Purpur wird sich nicht scheuen neben dem Gelb zu stehen, das Grün sich neben dem Weiss erfreuen, ja, Weiss passt sich allen Farben an, sowie die Weingärten zu den Weizenfeldern passen. Lionardo II, 253. 258.

Welche Farben sich lieben.

8. Dass die Natur uns lehrt mit Auswahl zu verteilen, ist an allen Dingen, die den Augen ein Wohlgefallen verleihen wohl zu ersehen. Beispiele, wie sich alle Farben miteinander vereinen, sind, die sprechenden Papageien, Vögel, Muscheln und noch mehr Dinge der Schöpfung. So ist die Natur, die uns auf alles aufmerksam macht, die Ernährerin und Mutter der Malerei. Die Natur lehrt die Auswahl der Farben

Is van het schilderen voester en moeder/
9) Purper by groen heeft oock geen quade graty/
Blaeuw en purper malcander oock wel groeten/
Dat het seer soet staet/ geen strydige verwen bi een te voegen.
Maer root staet niet al te wel by carnaty/
Want liever heeft het naeckte conversaty/
Met groen/ blaeu/ oft purper/ alst can ontmoeten/
Blaeu by groen schickt wel/ als men op 't versoeten
Wil passen/ dan laetmen wel mede spelen
Verscheyden roon by een/ en gheel by ghelen.
10) Te weten/ ros gheel/ en groen gheel beneven
Malcanderen/ oock purpuren/ als blaeuwe/
En roodachtigh'/ oft anders onderweven
Brueghel Exempel/ onder veel grauewen eenich schoon coleur te doen uytmunten.
Met mengsels: maer Brueghel/ wiens wercken leven/
Die maeckte veel tijt al verscheyden graeuwe
Lakens/ jae schier gheschaduwt sonder schaeuwe/
En onder al dat graeu sier cierlijck bloeyde
Een schoon asuer/ oft root/ dat vyerich gloeyde.
11) Ghelijck de Poeten/ welcke somtijden
Langhe redens en vertellinghen bouwen/
Daer sy d'oore jeuckende me verblijden/
En laten somtijts ondertusschen glijden
Een sin-gevende Spreuck/ weerdich t'herkouwen:
Of recht alsoo de schoon-verighe Pouwen/
Oft Indiaensche Voghelen/ uytsteken
Onder ander Voghels/ is dit gheleken.
12) Dit moghen wy somtijts gebruycken mede/
My heugt dat een deel jonge Schilders wrochten
Raphael da Rezzo Exempel/ van veel graeuwkens te maken.
Op Belvideer/ Raphel da Rezzo dede
Veel lichte graeuwkens zijn volck aen/ in stede
Van schoone verfkens/ die andere sochten:
Maer geen honich soeckende Biekens mochten
Hen soo rasschen nae den tijm/ als ons ooghen
Nae zijn dinghen voor ander lustich vlooghen.
13) Meer omstandicheden mocht ic vermonden/
Van t'sorteren der verf/ als alder weghen
Den Schilder ontmoeten sal te som stonden/
Te weten/ by naeckten en lakens/ gronden

9. Purpur neben Grün wirkt auch nicht hässlich, auch Blau und Purpur haben sich gern, doch Rot passt nicht gut zur Karnatfarbe. Denn lieber pflegt das Nackte mit Grün, Blau oder Purpur, wie es sich trifft, Verbindung; Blau passt gut zu Grün. Wenn man auf Harmonie besonders achtet, soll man verschiedenes Rot zusammen und wieder verschiedenes Gelb zusammenspielen lassen,

Lionardo, II, 232

Lionardo II, 190 a

Dass es sehr hübsch ist, keine feindlichen Farben nebeneinander zu stellen

10. D. h. rötliches Gelb und grünliches Gelb nebeneinander oder bläuliches und rötliches Purpur oder andere Mischungen untereinander bringen; Brueghel jedoch, dessen Werke noch leben, machte oft verschiedene graue Gewänder, ja fast ohne Schattenangabe, und zwischen all diesen Grau blühte äusserst zierlich ein schönes Azur oder ein feurig glühendes Rot [184]),

Beispiel von Brueghel, der unter vielem Grau eine einzige schöne Farbe zeigte

11. Gleich wie die Dichter, die oft lange Reden und Erzählungen aufbauen, und dann,um das Ohr zum Vergnügen zu reizen, zwischen hinein einen sinngebenden Spruch, der der Wiederholung wert ist, gleiten lassen. Dies gleicht so recht den schöngefiederten Pfauen und den westindischen Vögeln, die unter den andern Vögeln hervorragen

12. Dies sollen wir auch zuweilen gebrauchen. Ich erinnere mich, dass ein Teil junger Maler im Belvedere arbeitete, darunter Raffael da Reggio [185]), der seine Figuren statt in schönen Farben, die die andern suchten, in Grisaille malte. Abei keine honigsuchenden Bienen mögen so nach dem Tymian eilen, wie unsere Augen vor andern zu seinen Dingen flogen.

Raffael da Reggio als Beispiel, der viel in Grau malte

Ovid ars I, 95

13. Mehr Besonderheiten vom Auslesen der Farben, die dem Maler überall einigemal begegnen können, muss ich noch nennen, so z.B. beim Akt und den Gewändern die Grundfarbe [186]) nach ihrer besonderen Art wohl zu unterscheiden, und dass auch in

Auf das Sichabheben achten

Wel t'onderscheyden/ naer aert en gheneghen:
Dat in Landtschap en metselry oock teghen
Op 't afsteken letten.
Den anderen afsteken alle dinghen/
Om alle coleurkens wel t'onderminghen.
14) Doch nae t'voor-verhaelde meugt ghy u dragen/
Ick begeere 't swaer begonnen werckx eynde.
En nae goetduncken versieren ten besten/
Want my dit groot werc doet dickwils vertsagen/
En sie/ ghelijck Phaeton op den waghen/
Somtijts om ten Oosten/ somtijts ten Westen/
Of ick nae veel rennens mochte ten lesten/
De ghewenschte rust der herbergh aenveerden/
En ontgareelen mijn hijghende Peerden.

Eynd van 'tsorteren, en by een schicken der Verwen.

Landschaft und Architekturwerk alle Dinge sich voneinander abheben und alle Farben sich gut vermengen.

14. Doch nach dem eben gesagten sollt ihr euch richten und nach Gutdünken aufs beste erfinden: Dies grosse Werk macht mich oft verzagt, und seht wie Phaeton auf dem Wagen oft von Osten nach Westen eilt, so möchte ich nach diesem langen Rennen endlich die gewünschte Ruhe in der Herberge geniessen und meine keuchenden Pferde entschirren.

Ich begehre, das schwere einmal begonnene Werk zu beenden

VAN WEL SCHILDEREN/ OFT COLOREREN

Het twaalfde Capittel.

Teyckenen by 't Lichaem en schilderen by den geest gheleken.

1) Indien het teyckenen by den Lichame
Te ghelijcken is/ in manier van spreken/
Met zijn verscheyden leden ten betame/
Soo en sal t'schilderen niet onbequame
By den Gheest oft de Siele zijn gheleken:
Want door verwen worden de doode streken
Der teyckeninghen te roeren en leven/
En de rechte verweckinghe ghegheven.

Teyckenen by 't rouwe beelt Promethei geleken/ en schilderen by 't Hemel-vyer.

2) Jae het teyckenen is als t'aerdtsche beelde
Van Prometheus, het welcke Minerven
Goddinne der Consten niet en verveelde/
T'schilderen als t'Hemel-vyer/ dat hy steelde/
En daer hy mede/ tot zijns selfs verderven/
Zijn werck beweginghe dede verwerven/
En werdt also een Pandora met spoede/
Te weten/ t'overschot van allen goede.

Teyckenen by 't Speeltuyghs gheluyt/ en schilderen by den sang vergeleken.

3) Niet onghelijck/ maer recht op de maniere/
Dat Poeten hun versen en ghedichten/
Al singhend'/ om t'ghehoor fraey van bestiere/
Houwelijcken eendrachtich met der Liere/
Oft ander speel-tuygh/ moeten wy beslichten/
Dat wy/ om verlustighen de ghesichten/
Oock de Teyckeningh en t' Schilderen paren/
Ghelijck men de stemmen doet met der snaren.

Stracx eerst op penneel te stellen/ Meesters werck.

4) Ick en derf u niet prijsen noch versmaden/
Dat eenighe wel gheoeffent expeerdich/
En vast in handelinghe cloeck beraden/

VOM MALEN [187]).

Das zwölfte Kapitel.

1. Falls nach gewöhnlichem Ausspruch das Zeichnen mit dem Körper mit seinen verschiedenen Gliedern zu vergleichen ist, so wird das Malen nicht ungeschickt mit dem Geist oder der Seele verglichen. Denn durch die Farben erhalten die toten Striche der Zeichnung Leben und Bewegung und wird ihnen die rechte Auferweckung gegeben.

Das Zeichnen mit dem Körper, das Malen mit der Seele verglichen.

2. Ja, das Zeichnen ist mit dem Bild von Erde des Prometheus, das Minerva, der Göttin der Kunst, auch nicht lästig fiel, das Malen mit dem Himmelsfeuer, das er stahl, und womit er zu seinem eigenen Verderben seinem Werke die Bewegung gab, zu vergleichen, und so wird es schnell eine Pandora, d.h. der Ueberfluss alles Guten.

Das Zeichnen mit dem rohen Bild des Prometheus verglichen und das Malen mit dem Himmelsfeuer.

3. Nich unähnlich, recht nach der Art der Dichter, die ihre Verse und Gedichte einträchtig mit der Leier oder anderen Instrumenten vermählen, um das Gehör zu erfreuen, müssen wir dasselbe tun und zur Ergötzung der Augen Zeichnung mit Malerei paaren, wie die Stimme mit einem Saiteninstrument.

Zeichnen mit dem Ton der Instrumente und das Malen mit der Stimme verglichen.

4. Ich darf weder loben noch tadeln, dass einige, die in der Ausführung wohl erfahren und in der Manier gut beraten sind und die sich deshalb nicht leicht auf krumme Wege verirren

Sofort mit dem malen zu beginnen ist Meisters Werk.

(Niet licht'lijck verdolend' in cromme paden/
Maer om hun const zijn meesters name weerdich)
Gaen toe/ en uyt der handt teyckenen veerdich
Op hun penneelen/ t'geene nae behooren
In hun Ide' is gheschildert te vooren.

5) En vallender aen stracx/ sonder veel quellen/
Met pinceel en verw'/ en salmen vrymoedich/
En dus schilderende dees werck-ghesellen/
Hun dinghen veerdich in doot-verwen stellen/
Herdootwerven oock te somtijden spoedigh/
Om stellen beter: dus die overvloedich
In 't inventeren zijn/ doen als de stoute/
En verbeteren hier en daer een foute.

Verbeteren met herdootverwen.

6) Iae vorderen alsoo hun werck met luste/
Hun voornemen uytvoerende met eeren/
Dit mach wel voeghen de Schildersch' Augusten,
Die in Consten toenemen sonder rusten/
En in stout schilderen t'rijcke vermeeren:
Doch al canmen aldus vrymoedich leeren
Met de verwe handelen sonder schricken/
Wilt het nochtans met yeder soo niet schicken.

Ten eersten schier sonder teyckenen schilderen/ wil hem met yeder niet schicken.

7) Ander zijnder/ die met veel moeyten swaerlijck
Wt schetsen oft teyckeninghen met hoopen
Hun dinghen te samen rapen eenpaerlijck/
En teyckenen daer nae suyver en claerlijck/
Volcoomlijck wat sy in den sin beknoopen/
Op t'primuersel/ met een verwe/ die loopen
Can/ dunne ghetempert/ oft treckent netlijck
Met Potloot/ en vaghent reyn onbesmetlijck.

Met veel moeyten yet by een brenghen/ en dan net teyckenen is vorderlijc in 't schilderen.

8) Iae alle dinghen seer vast en ghewislijck/
Soo wel binnewerck als omtreck by maten/
Sonder een trecksken te falen vergislijck/
Dit en gaet niet qualijck/ noch vry niet mislijck/
Maer comt in 't schilderen grootlijcx te baten/
En op dat het allesins wel mocht laten/
En niet versterven/ hun verwen syn mede
Wel ghetempert gheven yeder haer stede.

Elcke verwe van eerst op haer plaets legghen/ om niet versterven.

werden und die ihrer Kunst gemäss des Meisternamens würdig sind, aus der Hand schnell auf ihre Leinwand zeichnen, das was sie gehörig zuvor in ihrer Idee ausgebildet haben.

5. Sie fangen ohne viel Mühe sofort mit Pinsel und Farbe und frischen Mut an, und so malen diese Gesellen, stellen ihre Dinge rasch in Untermalung [188]) auf, untermalen dann zuweilen geschwind noch einmal, um es noch besser zu machen. So arbeiten kühn die, die überreich im Erfinden sind, und sie verbessern nur hie und da einen Fehler.

Verbessern durch abermalige Untermalung.

6. So fördern sie ihr Werk mit Lust und führen ihr Vorhaben mit Ehren aus. Dies ziemt wohl einem Augustus in der Malerei, der in der Kunst ohne Unterbrechung gedeiht und das Gebiet durch kühnes Malen erweitert. Doch kann man auch so freimütig und furchtlos mit der Farbe umgehen lernen, so wird es dennoch nicht für jeden passen.

Von Anfang an beinahe ohne Vorzeichnung passt nicht für jeden.

7. Es gibt andere, die mit viel Mühe aus Haufen von Skizzen und Zeichnungen ihre Dinge nach und nach mühsam zusammenraffen und danach klar und sauber und vollkommen das, was sie in den Sinn bekommen haben, auf die Grundirung [189]) mit einer verdünnten fliessenden Farbe oder sauber und fleckenlos mit Grafit zeichnen.

Mit viel Mühe etwas zusammenstellen und dann hübsch zeichnen ist förderlich.

8. Ja, sie machen alle Dinge sehr bestimmt und gewissenhaft, sowohl die Innenzeichnung als den Kontur, ohne den kleinsten Strich zu vergessen. Dies ist nicht schlecht und auch nicht unangenehm, sondern hilft beim Malen ausserordentlich, und damit alles in jeder Beziehung gut wird und nicht nachdunkelt, geben sie den miteinander vermischten Farben gleich ihren Platz.

Jede Farbe von Anfang an auf ihren Platz setzen, damit sie nicht nachdunkelt.

Italianen maken cartoenen/ dat zijn papieren soo groot als 't werck/ net geteyckent/ dat sy dan doortrecken.

9) Maar d'Italianen/ hoe sy hun saken
Voornemen/ t'zy op mueren/ oft penneelen/
Wt versierde schetsen/ met neerstich waken/
Sy wel ghestudeert hun cartoenen maken/
Alsoo groot als hun werck in alle deelen/
En calcherent met stecken van pinceelen/
Oft met eenich punt/ dat daer toe mach voeghen)
Gaen sy 't van trecke te trecke doorploeghen.

10) Op dat het ghewislijck/ sonder beswijcken/
In 't werck soude comen/ en wel ghelucken:
Om in Oly-verwe/ sy't eerst bestrijcken
Van achter met crijt/ of yet desghelijcken:
Maer op den muer noch weec zijnde sy 't drucken
Door (als gheseyt is) te weten/ om stucken
In Fresco maken/ met gheleerde handen/
Welck geen ghebruyck en is hier in ons Landen.

Hier is ghemeent Michel Agnolo/ die noemde de Oly-verwe Vrouwen werck/ en Fresco Mannen werck.

11) Nochtans den Florentijn, die soo wel houwen
Als verwen const/ doe sy de Vaticanen
Oordeel in Oly hem wilden doen bouwen/
Welck hem niet en luste/ want niet dan Vrouwen
Ambacht oft werck gherekent was soodanen
Wijse van schilderen/ naer zijn vermanen/
Dan in Fresco wercken heeft hy ghepresen
Een constich/ en Mannelijck doen te wesen.

Fresco hier ongebrucklijck/ om des Lants vochticheyt/ en onghetempert weder.

12) Maer dat het hier geen gebruyck is bedegen/
Als t'ghen' Angelus hier toeschrijft de Wijven/
Het Fresco soude hier in Hollandt teghen
De harde Locht/ Windt/ Sneeu/ Hagel/ en Regen
Qualijck houden/ door Boreas bedrijven/
Wtwendich/ jae selfs inwendich niet blijven
Oock seer langhe misschien schoon in ghedueren/
Om de groote vochticheydt deser mueren.

Fresco moet op steen-calc wesen.

13) Ten anderen/ can tot gheen oorboor strecken
Dit Calck/ datmen brant van soute Zeeschelpen/
Want het slaet uyt met schimmelighe vlecken/
T'moste steen-calck wesen van ander plecken/
Als Doornicks/ oft ander/ so mochten helpen/

9. Wenn die Italiener aber ihre Sachen vornehmen, sei es nun auf Mauern oder Tafelbildern, so machen sie wohl durchgearbeitete Kartons mit peinlicher Genauigkeit aus ihren skizzenhaften Erfindungen, und zwar in allen Teilen so gross, wie ihr Werk, und sie perforieren sie mit den Spitzen der Pinsel oder mit etwas anderem Spitzen, was gerade dazu passt, und fahren dann Strich für Strich nach.

Die Italiener machen Kartons, das sind Papiere, die so gross sind, wie das Werk selbst, hübsch gezeichnet, und diese stechen sie durch. Vas.-Frey I, S. 111, 4 ff.

10. Und damit es bestimmt ohne Fehler auf das Werk kommt und gelingt, bestreicht man sie beim arbeiten in Oel erst hinten mit Kreide oder ähnlichem, aber beim Frescomalen auf Mauern drückt man sie mit gelehrten Händen, so lange die Mauern noch feucht sind, durch, wie schon gesagt ist, was bei uns hier zu Lande jedoch nicht in Gebrauch ist.

11. Denn als sie den Florentiner, der sowohl gut in Skulpturen als in Malerei war, im Vatikan das „Jüngste Gericht" in Oel machen lassen wollten, behagte ihm das nicht, denn er hielt diese Art zu malen nach seinem Ausspruch für nichts anderes als Frauenwerk, aber in Fresco arbeiten pries er, weil es ein kunstreiches und männliches Tun sei.

Hiermit ist Michel Angelo gemeint, der Oelmalerei Frauenarbeit und Fresco Männerwerk nannte. Vas.-Mil. V, 584. fol. 69 rb.

12. Aber das ist hier nicht in Gebrauch, sondern nur das, was Michel-Angelo den Frauen zuschreibt, denn das Fresco sollte sich in Holland schwerlich der rauhen Luft, dem Wind, Schnee, Hagel und Regen und Boreas Treiben wegen ausserhalb halten, ja selbst inwendig kaum lange schön bleiben wegen der grossen Feuchtigkeit dieser Mauern.

Fresco wird hier nicht gebraucht wegen der Feuchtigkeit des Landes und des wenig gemässigten Klimas.

13. Ausserdem kann dieser Kalk, den man aus Meermuscheln brennt, auch nicht Abhilfe bringen, denn er wird schimmlig und fleckig, es müsste Steinkalk von anderen Orten, wie Doornick oder andern sein; dann könnte er gegen Unwetter und Frost helfen,

Fresco muss auf Steinkalk sein.

Tegen onweder en vorst/ quaet om stelpen/
Bestander/ en zijn in t'schilderen lijvich/
En alsoo niet uytslaen/ alst droogh is stijvich.

Den Cartoenen is vorderlijck.

14) Maer dit nu oversleghen/ de cartoenen
Te maken soo groot als u wercks bevanghen/
Is nut en dienstich/ met en cloeck vercoenen
Gheordineert/ en het sal u versoenen
In Arbeydt/ want ghy sult hem voor u hanghen/
Om niet te verloopen in vreemde ganghen/
Nach den aerdt te verliesen/ maer u pooghen/
Nae t'voorbeeldt alles te diepen en hoogen.

Cartoenen mosten hun hooghsels ook hebben.

15) Want gehoogt en gediept hoeft wel op gronden
U cartoen schilderich aerdt te ghenieten/
Datter gaets gheen ghebreck en zy bevonden
Aen afsteken/ diepen/ verheffen/ ronden/
Soeticheyt/ vloeyen/ verdrijven/ verschieten:
Ghy en moet u den arbeydt oock verdrieten
Niet lichtelijck laten/ maer stadich haken/
Door vlijt ter hooghster welstandt te gheraken.

De moderne witteden hun penneelen te dick/ ghebruyckten oock cartons.

16) Ons moderne Voorders voor henen plochten
Hun penneelen dicker als wy te witten/
En schaefdens' alsoo glat als sy wel mochten/
Ghebruyckten oock cartoenen/ die sy brochten
Op dit effen schoon wit/ en ginghen sitten
Dit doortrecken soo met eenich besmitten/
Van achter ghewreven/ en trockent moykens
Daer nae met swarte krijkens oft potloykens.

Trocken hun dinghen op het wit/ en primuerden daer olyachtich over.

17) Maer t'fraeyste was dit/ dat sommige namen
Eenich sme-cool swaert al fijntgens ghewreven
Met water/ jae trocken/ en diepten t'samen
Hun dingen seer vlijtich naer het betamen:
Van hebbenser aerdich over ghegheven
Een dunne primuersel/ alwaer men even
Wel alles mocht doorsien/ ghestelt voordachtich:
End' het primuersel was carnatiachtich.

18) Als dit nu droogh was/ sagen sy hun dingen
Schier daer half geschildert voor oogen claerlijc/

aber kaum um beständig zu halten. Er ist zum Malen zu kompakt, schlägt aber nicht aus, denn er ist sehr trocken.

14. Aber um dies nun zu überschlagen, so ist es sehr nützlich und dienlich, eure Kartons so gross zu machen wie den Umfang eures Werks. Sind sie mit Verstand und Kühnheit komponiert, so werden sie euch mit der Arbeit versöhnen, denn ihr werdet sie vor euch hängen haben, um euch weder auf fremde Wege zu verirren noch um die richtige Art zu verlieren, und werden euch antreiben, alles nach dem Modell zu schattieren und zu höhen.

Die Kartons sind förderlich.

15. Wenn eure Kartons mit farbigen Grund schattirt sind, so werden sie bald ein malerisches Aussehen haben, sodass darin auch gar keine Fehler im Sichabheben, in den Schatten, in der Plastik und Rundung, in der sanften Verschmelzung, im Vertreiben und der Perspektive gefunden werden können. Ihr müsst euch die Arbeit nicht verdriessen und sie leichtfertig fahren lassen, sondern euch beständig danach sehnen, durch Fleiss zur höchsten Vollkommenheit zu gelangen.

Die Kartons müssen auch ihre Lichter haben.
Vas.-Frey I, S. 111, 16.

16. Unsere modernen Ahnen pflegten ihre Gemälde dicker mit Weiss zu grundieren als wir, und schabten sie so glatt als sie konnten. Sie gebrauchten auch Kartons, die sie auf dieses glatte Weiss übertrugen, indem sie sie durchzuzeichnen pflegten, nachdem sie die Rückseite mit Kreide oder Grafit geschwärzt hatten, und dann zogen sie alles zierlich nach.

Die moderne ältere Generation grundierte zu stark mit Weiss ihre Gemälde und gebrauchte auch Kartons.

17. Aber das schönste war, dass einige ihre Dinge fleissig mit einem mit Wasser vermischten feinem Kohlschwarz zeichneten und schattierten. Darüber legten sie sehr hübsch und vorsichtig eine dünne Untermalung, durch die man übrigens alles durchscheinen sah, und diese Untermalung was fleischfarben [190]).

Sie zeichneten ihre Dinge auf das Weiss und untermalten mit Oel.

18. Wenn dies nun trocken war, sahen sie ihre Sachen fast halb fertig gemalt klar vor Augen, worauf sie alles sauber in

Sie pflegten ihre Dinge viel-

Deden hun dingen veel ten eersten op.

Waer op sy alles net aenlegghen ginghen/
En ten eersten op doen/ met sonderlinghen
Arbeydt en vlijt/ en de verwe niet swaerlijck
Daer op verladende/ maer dun en spaerlijck/
Seer edelijck gheleyt/ gloeyend' en reyntgens/
Met wit hayrkens aerdich getrocken cleyntgens.

Durers werck te Francfoort tot exempel.

19) O seltsame Durer, Duytschlandts beroemen/
Te Francfoort in 't Clooster daer sietmen blijcken
Dees suyver edelheyt weerdich te noemen:

Brueghel/ Lucas/ en Joannes van Eyck exempelen/ van ten eersten suyver op te doen.

Iae Brueghel en Lucas al dese bloemen/
Te recht Plus ultra schreven in de rijcken
Der Schilders/ voormaels met een vast bedijcken
Datse niemant licht en soud'achterhalen/
Met Ioannes, voor al den principalen.

20) Op dees edelheyt dees t'samen wel pasten/
En leyden hun verwen schoon/ net en blijde/
Ginghen de penneelen so niet belasten/
Als nu/ dat men schier blindelijck mach tasten
En bevoelen al t' werck aen elcker sijde:

Van de rouwicheyt eenigher in desen tijdt.

Want de verwen ligghen wel t'onsen tijde/
Soo oneffen en rouw/ men mochtse meenen
Schier te zijn half rondt/ in gehouwen steenen.

21) Netticheyt is prijsich/ die den gesichte

Nette dingen/ die noch de geesticheyt behouden/ zijn prijselijck/ en houden den aenschouwer lange speculerende.

Soet voedtsel ghevende doet langhe merren/
Bysonder als haer aenclevend' is dichte
Oock aerdt/ gheest/ en cloeckheyt/ en datse lichte
Haren welstandt niet en weyghert van verren/
Niet meer als van by/ sulck dinghen verwerren
Doet aen hem/ en door oogen onversadich/
T'herte vast cleven met lusten ghestadich.

22) Van Tizianus den grooten wy mercken/
Wt Vasari schriften ons wel profijtich/

Exempel Tizianus/ zijn dinghen stonden eerst wel van by/ en van verre.

Hoe hy in de bloeme zijns Ieuchts verstercken
Plocht uyt te voeren zijn constighe wercken/
Met onghelooflijcke netticheyt vlijtich:
De welcke niet te berispen verwijtich
En waren/ maer behaegden wel een yder

Farbe anlegten und dann mit besonderem Fleiss und Mühe sogleich fertig stellten. Die Farbe trugen sie dabei nicht dick auf, sondern dünn und spärlich und führten alles sehr hübsch und glänzend aus und zeichneten haarfein und sauber mit Weiss die Kleinigkeiten ein.

fach alla prima zu malen [191]).

19. O, seltener Dürer, Deutschlands Ruhm. Im Kloster zu Frankfurt [192]) wird die rühmenswerte saubere Feinheit offenkundig. Ja, Brueghel und Lukas, mit Johannes ihrem Meister an der Spitze, diese Blumen und rechten Non plus ultra, umzogen früher das Reich der Maler mit so bestimmten Grenzen, dass niemand sie leicht überholen sollte.

Dürers Werk in Frankfurt als Beispiel. Brueghel, Lukas, Johannes als Beispiel für diese Art. der Primamalerei.

20. Wegen ihres Edelsinns passten sie wohl zusammen. Sie verarbeiteten ihre Farben schön, nett und erfreulich, überluden ihre Gemälde nicht wie heutzutage, so dass man von jeder Seite das Werk als Blinder betasten und befühlen kann. Denn die Farben liegen heutzutage so uneben und rauh, dass man sie für in hartes Gestein gemeisselte Reliefs halten kann.

Von der Rauheit einiger Dinge zu unserer Zeit.

21. Sauberkeit, die den Augen süsse Nahrung reicht und sie lange verweilen macht, besonders wenn ihr Manier, Geist und Klugheit fest anhaftet und wenn sie dadurch ihre Schönheit weder von weitem noch bei nahem leicht verliert, ist sehr zu rühmen. Solche Dinge regen einen an und erfüllen durch die unersättlichen Augen das Herz mit ständiger Lust.

Glatt gemalte Dinge, die dazu noch geistreich sind, sind lobenswert und halten den Beschauer zur Ueberlegung an.

22. Von dem grossen Tizian wissen wir, aus den uns so nützlichen Schriften Vasaris, dass er in der Blüte seiner besten Jugend seine kunstvollen Werke mit unglaublichem Fleiss und Sauberkeit auszuführen pflegte. Diese konnte man nicht tadeln noch schmähen, sondern sie gefielen einem jeden, ob man nun entfernt oder nahe bei stand.

Vas-Mil. VII, 452. Schilderboeck fol. 102 vb.

T'zy ofmender verre van stondt oft byder.

Tiziaen/ veranderde zijn handelinghe/ datse van verre alleen woude gesien worden.

23) Maer ten lesten met vlecken en rouw' streken/
Ginck hy zijn wercken al anders beleyden/
Welck natuerlijck wel stondt/ als men gheweken
Wat verre daer van was/ maer niet bekeken
Van by en wou wesen/ het welck verscheyden
Meesters willende volghen in 't arbeyden/
En hebbender niet van gemaeckt te deghe/
Dan een deel leelijck goets ghebracht te weghe.

Veel hebben Tiziaen meenen volghen/ en zijn verdwaelt.

24) Sy meenden den wel gheoeffenden slachten
En hebben miswanich hun self bedroghen/
Om dat sy zijn werck sonder arbeydt dachten
Te wesen gedaen/ daer d'uyterste crachten
Der Consten met moeyt' in waren gheploghen:
Want men siet zijn dinghen overghetoghen
En bedeckt met verwen verscheyden reysen/
Meer moeyt isser in als men soude peysen.

Tizianen dingen/ die met arbeydt gedaen zijn/ schijnen sonder arbeydt ghedaen.

25) Maer dees maniere van doen uyt bysonder
Goet oordeel en verstandt van Tizianen,
Is schoon en bevallijck gheacht te wonder:
Want (seyt Vasari) den arbeydt daer onder
Groote Const bedeckt is/ en dat soodanen
Schildery te leven men schier mocht wanen/
En als gheseyt is/ dat zijn dinghen schijnen
Lichtveerdich/ die doch zijn ghedaen met pijnen.

Van twee een te kiesen/ is gheraden.

26) Hier heb ick/ o edel Schilder scholieren/
V voor ooghen willen beelden en stellen
Tweederley/ doch welstandighe manieren/
Op dat ghy met lust u sinnen mocht stieren
Tot het gheen' uwen gheest meest sal versnellen:

Netticheyt voor eerst aen te wennen.

Maer soude doch raden u eerst te quellen/
En u te wennen/ met vlijtighe sinnen/
Een suyver manier/ end' een net beginnen

Moet te grijpen/ en hoemen schildert/ cantige hoogsels te mijden/ want ten wil niet ronden.

27) Wilt moet dan rapen met geestich verblijden/
Met stalen gheduldt u ghemoedt bevesten:
Ghy schildert net oft rouw/ wilt altijt mijden
V werck met cantighe hooghsels besnijden/

23. Aber zuletzt führte er seine Werke anders aus, mit Flecken und groben Pinselstrichen; diese waren dann sehr natürlich, wenn man etwas entfernt davon stand, denn von nahem durfte man sie nicht besehen. Diesem wollten verschiedene Meister in der Ausführung folgen, aber sie haben bis heute nur einen Teil leidlich Gutes zuwege gebracht.

Beispiel von Tizian; seine Sachen waren sowohl von weitem als von nahem schön.
Tizian veränderte seine Manier, so dass sie (seine Werke) nur von weitem betrachtet werden konnten.

24. Sie meinten dem wohlbewanderten zu gleichen und haben sich in diesem eitlen Glauben selbst betrogen; denn sie glaubten, sein Werk sei ohne Arbeit gemacht, worin aber mit äusserster Mühe die Kraft der Kunst hineingebracht war. Denn die Farben seiner Sachen sind mehrfach überdeckt und überzogen. Mehr Mühe ist da drin als man denken soll.

Viele meinten, Tizian zu folgen und haben sich verirrt.

25. Diese Manier der Ausführung des Tizian aus diesem besonders guten Verständnis und Urteil heraus wird für wunderbar schön und gefällig gehalten. Denn, wie Vasari sagt, darin ist die Arbeit unter grosser Kunst versteckt, und solche Malerei hält man fast für lebend, und wie gesagt ist, scheinen seine Gemälde leichtfertig hingestrichen zu sein und sind doch mit Mühe gemalt.

Tizians Werke mit Mühe gemacht, scheinen ohne Arbeit getan zu sein.

26. Hier habe ich, o edle Malerlehrlinge, euch zweierlei, aber vollkommene Manieren vor eure Augen gestellt, auf die ihr nun je nach Veranlagung eures Geistes eure Sinne steuern mögt. Doch möchte ich euch raten, euch zuerst mit einer sauberen Manier abzuquälen und euch eine reinliche Anlage mit Fleiss anzugewöhnen.

Von den zweien eines zu erwählen, wird geraten.
Reinlichkeit sich zuerst anzugewöhnen.

27. Fasst Mut dann in geistiger Freude und stärkt euer Gemüt mit stählerner Geduld. Malt ihr nun glatt oder rauh, so vermeidet immer, dass in eurem Werk die Lichter sich hart und kantig [193]) absetzen, so wie es vormals gemacht wurde und wie

Man soll Mut fassen, und wie man malen soll, um harte Lichter zu vermei-

Soo sy voormaels deden/ welck niet ten besten
En stondt/ maer gebruyckt/ soo men nu ten lesten
De welstandichste manier' heeft ghevonden/
Want d'Ouders wercken en wilden niet ronden.

De moderne oude dingen staen veel plat.

28) Maer t'stont al te plat so cantich een dingen
Dus wilt u ter beste wijse toe strecken:

Maniere van hoogen en diepen/ Exempel een Colomne.

By ghelijck'nis/ een Colomne bestringhen
Suldy/ en haer dickt' op dry deelen bringhen/
Van eender wijdde tusch de buyte trecken
Twee punten/ en op t'eerste punt verwecken
Suldy u claer hooghsel/ en op het tweedde
V bruynste diepsel/ op zijn rechte breedde.

Van gront/ oft mezza tinta.

29) Laet tusschen beyden uwen grondt verliesen/
Naer t'hooghsels omtreck in diepsel by maten/
Den anderen mach een weerschijn verkiesen.
Nu aengaende t'verwen/ laet niet vervriesen
V blos/ noch soo cout of purperich laten:
Want sulck een lacke wittigh' incarnaten/

Van het gloeyen der carnatie.

Carnaty en can niet lijfverwigh bloeyen/
Maer vermillioen doet al vleeschigher gloeyen.

30) Om wel doen gloeyen hebt u speculaty/
Maeckt dat u diepsels over een wel commen
Allesins nae den eysch met u carnaty/
De welcke verscheyden heeft goede graty:

Op het leven salmen acht nemen/ int carnatie coloreren.

Aen Kinders/ Maegden/ en jeuchdige Blommen/
Op de verscheydenheyt der Ouderdommen
En volck/ die daeghlijcx in Sonne hitte braden/
Wel acht te nemen en sal u niet schaden.

31) Aen Boeren/ Herders/ en aen die daer varen
Door wilde golven/ met stormen bestreden/

Elck te coloreren/ nae hy veel in de Locht oft uyt is.

Daer salmen den ghelen oker niet sparen
Onder t'vermillioen/ want als of sy waren
Schier half ghebraden sien hun bloote leden/
Ofmense sagh' ondeckt in sulcke steden/
Daerse daeghlijcx bevrijdt zijn van der hitten
Daer trocke de carnaty meer ten witten.

32) In 't schaduwen moet ghy u wijslijc dragen/

es nicht gerade das Beste ist, sondern gebraucht die vollendetste Manier, die man nun zuletzt gefunden hat; denn die Werke der Alten runden sich nicht.

den, denn die runden nicht.

28. Da so ein kantig gehöhtes Ding zu flach erscheint, so wendet euch zu der besten Weise; so wenn ihr z. B. eine Säule bewältigen sollt, müsst ihr den Raum zwischen den beiden Begrenzungslinien dreimal in gleichgrosse Teile durch zwei Punkte teilen, und auf den ersten Punkt sollt ihr ein helles Licht setzen und auf den zweiten in der richtigen Breite den tiefsten Schatten.

Die alten Werke der modernen Zeit sind meistens platt.
Die Manier des Höhens und Schattirens. Das Beispiel der Säule.
Rivius lib. III, fol. IV a.
Alberti S. 104.
Vas.-Frey I. S. 108, 4 ff.

29. Zwischen den beiden lasst den Grund vom Licht weg ins mässige Dunkel verlaufen und der andere mag einen hellen Widerschein erhalten. Was die Farben anbetrifft, lasst euren Akt nicht frieren, lasst ihn nicht purpurn erscheinen durch solch weisslich-rotes Inkarnat; das Karnat wird nicht fleischfarben blühen, wenn Zinnober es nicht fleischig erglühen lässt.

Vom Grund oder den Mezzatinten.
Vom glühenden Karnat.

30. Trachtet nach diesem Glühen; macht, dass eure Schatten in jeder Beziehung der Forderung gemäss mit eurem Karnat, das ein verschieden schönes Aussehen hat, übereinstimmen. An Kindern, Jungfrauen und sonst jungen Gewächsen die Verschiedenheit des Alters wohl zu beachten, wie auch beim Volk, das täglich in der Sonnenhitze brät, wird nicht schaden.

Auf das Leben soll man achten beim Malen des Karnats.
Vas.-Frey I, S. 118, 25.

31. An Bauern, Hirten und denjenigen, die durch die wilden Fluten im Sturmwind fahren, soll man den gelben Ocker [194]) unter dem Zinnober nicht sparen, und ihre blossen Glieder sollen halb verbrannt erscheinen, und wenn man an ihnen solche Stellen sieht, die täglich der Hitze entzogen sind, soll das Karnat dort mehr weiss erhalten.

Jeden danach zu malen, ob er viel in der Luft ist oder nicht.

32. Mit dem Schatten müsst ihr euch besonders befassen, um

Das unverwöhnte Auge

De gemeen ooge wil ooc vernoeght zijn.

Om geensins van t'natuerlijcke te wijcken:
De ghemeen ooghe soeckt oock te behaghen/
Somtijden versiert weerschijnende daghen/
Doet u diepsels vry vleeschachtich ghelijcken/

Vleeschachtige diepselen.

En u hoogsel enckel carnaty blijcken:
Hooght soo niet met wit Mans naeckten noch Vrouwen
Geen puer wit in 't leven blijct in 't aenschouwen.

Om te wit hoogen vermijden/ waer ghewenscht/ t Loot-wit so duyr/ als Edelsteenen oft Oltremarijnen.

33) Om dat veel alsoo becladden hun naeckten
Met wit in 't hooghen/ en daer in soo dwalen/
Op dat sy voorder sulcx niet meer en maeckten/
Warender eenighe Schrijvers/ die haeckten/
Dat het Loot-wit soo duyr waer te betalen/
Als edel schoon steenen/ die men moet halen
In verre Landen/ van costlijcker mijnen/
Oft also dier als schoon Oltremarijnen.

34) Om nu wel van t' hoogen den sin bespooren/
Sal ick ons verhalen uyt Goltzy spreken/
Hoe Titianus (t'is weerdich om hooren)
In eenen Kerstnacht met den hoofde vooren
Maeckt' eenen Herder/ comende ghestreken/
Al waer op 't voorhooft/ om wel doen uytsteken/
Een eenich hoogsel maer en is verschenen/
Daer al de reste vliet bedommelt henen.

Nederlanders plegen niet wel te coloreren.

35) Dus zijn d'Italianen al bedachter
In 't verwen als wy zijn/ hoe wy ons pooghen/
Hun dinghen staen veel poeslijcker en sachter/
Als d' ons' en doen/ oock wy ghemeenlijck achter
En vooren al even licht willen hooghen/
Niet alleen siet ons dinghen uyt den drooghen/
Maer als w'ons best vleesch te schilderen meenen/
Soo isset al visch/ oft beelden van steenen.

36) Dus moeten wy toesien/ dat ons wat milder
De Pinceelen moghen zijn jonstich coene/
Op dat oock t'wel verwen by ons verwilder:
Iae wy moeten bedencken/ hoe den Schilder
Wel soo veelderley verwen heeft van doene/
Om een troenge te schild'ren/ als men groene/

Een Schilder heeft wel so veel verwen van doen in een troenge als in 't Landtschap.

in keiner Weise von der Natürlichkeit abzuweichen; denn dem unverwöhnten Auge müsst ihr auch zu gefallen suchen. Erfindet zuweilen Reflexlichter, lasst euren Schatten der Fleischfarbe gleichen und eure Lichter nur sich fleischig zeigen. Höht weder Männer noch Frauenakte mit Weiss. Kein reines Weiss bietet sich im Leben dem Anblick dar.

will auch erfreut sein. Lionardo III, 487. Fleischfarbene Schatten. Lion. II, 170.

33. Weil viele ihre Akte irrtümlicherweise mit Weiss höhen, und damit sie künftighin solches nicht mehr machen, so wünschen einige Schreiber [195]), dass das Bleiweiss so teuer zu bezahlen wäre, wie Edelsteine, die man aus kostbaren Minen ferner Länder holen muss, oder doch so teuer wie Ultramarin.

Um das Höhen mit Weiss zu vermeiden wird gewünscht, das Bleiweiss wäre so teuer wie Edelsteine oder Ultramarin.

34. Um den Sinn sich auf das Auflichten richten zu lassen, will ich ein Gespräch des Goltzius wiedergeben, wonach Tizian, es ist wert zu hören, in einer Christnacht einen Hirten den Kopf voraus herankommen lässt, und auf dessen Stirn erscheint nur ein einziges Licht, um sich gut herauszuheben, während der ganze Rest abflauend ins Dunkel versinkt.

35. So sind die Italiener beim Malen viel bedachtsamer als wir es sind. Wie wir uns auch mühen, ihre Sachen sind viel weicher und feiner als die unsrigen, da wir gewöhnlich vorne und hinten mit dem gleichen Ton höhen. Nicht allein sehen unsere Dinge trocken aus, sondern wenn wir unser bestes Fleisch zu malen scheinen, scheint es nur Fischfleisch oder von Steinfiguren zu sein [196]).

Die Niederländer pflegen nicht gut zu malen.

36. So müssen wir suchen, dass unsere Pinsel uns etwas milder gesinnt sind, ansonst auch das Kunstmalen bei uns verwildert. Ja, wir müssen bedenken, dass der Maler dieselben vielen Farben zu gebrauchen hat, um ein Gesicht zu malen, wie grün, blau, gelb und alles sonst notwendige, als wenn er eine Landschaft schön und erfreulich machen wollte.

Ein Maler hat so viel Farben in einem Gesicht als in einer Landschaft zu gebrauchen.

Blaeuw/ gheel/ en van alles behoeft nootsakich/
Om maken een Landtschap schoon en vermakich.

Van soet verdrijven.

37) Maer sacht moet het zijn al in een verdreven/
Op dat het niet en stae te hardt/ en vleckte/
Maer aerdich/ ghelijck gheblasen verheven/
Naevolghend' altijt voor het best/ in 't leven
T'patroon/ dat oyt menich goet Schilder weckte:
En blijft dan niet, als moetwillighe Secte/
Aen u valsch' opiny te vast ghebonden/
Maer overspeelt hier vry/ ten zijn geen zonden.

Aen quaede maniere niet gebonden te blijven.

38/ In quade maniere blijft niet volheerdich/
Ghy hebtse niet ghetrouwt/ ten is geen schande
Haer voor een beter te wisselen veerdich/
Veranderen in 't goed' is prijsens weerdich/

Lamp-swaert in naeckten te mijden.

Men gheraeckt allencx ten rechten verstande:
Het lamp-swaert om naeckten bant uyt den lande/
Laet u in 't ghebruyck neffens umbre worden/
Aspalten/ Ceulsch' eerden/ terreverden.

39/ Het Lamp-swert in diepsels meuchdy wel derven
In naeckten/ ja of doen uyt u memory:

Lampswart doet versterven/ exempel de tafel van Raphael te Roomen/ tot S. Pieter Montory.

Het wil (segt Vasari) te hert versterven:
Want Raphel vermaert in al's werelts erven/
In zijn leste werck te Peter Montory
De Transfiguraty/ tot zijnder glory/
De verwen souden versch ghedaen ghelijcken/
Waert dat hy had willen het lamp-swart wijcken.

40) 't Bederft die verwen daer 't onder oft mede
Vermengt is metter tijdt/ ter ander sijde
Maket een grijsheyt/ en gheen gloeyenthede/

Vleeschich colloreren.

Welck geen vleeschicheyt by en brenght ter stede:
Om dat de Son schijnende t'allen tijde/
Een roo bloeyentheyt den vleesche gheeft blijde/
Daerom eenigh/ om dit te weghe brenghen/
De Carnaty met Masticot vermenghen.

Masticot in carnatie te myden.

41) Doch hoewel sommighe dit soo beslichten/
Een yeghelijck volghe de beste paden:
Ick meen/ den Masticot meuchdy wel swichten/

37. Aber zart muss alles ineinander vertrieben sein, damit es nicht zu hart und fleckig wirkt, und richtig, wie hingeblasen und erhaben, indem wir immer nur zu unserem Besten dem Leben als Vorbild folgen, das schon manchen guten Maler erweckte. Bleibt dann nicht als eigenwillige Sekte an falsches Vorurteil gebunden, sondern beginnt hier ruhig noch einmal, es ist keine Sünde.

Vom sanften Vertreiben.

38. In schlechter Manier harrt nicht aus, ihr habt sie nicht geheiratet; es ist keine Schande, sie schnell mit einer anderen zu wechseln; sich zum guten zu verändern ist lobenswert. Man gelangt allmählich zum rechten Verstand. Das Lampenschwarz verbannt des Aktes wegen aus dem Lande. Gebraucht neben Umbra nur Asfalt, Kölnische Erde und Terraverda [197]).

An schlechter Manier nicht gebunden zu bleiben. Lampenschwarz im Akt zu vermeiden.

39. Das Lampenschwarz sollt ihr in den Schatten wohl entbehren, ja aus eurem Gedächtnis entfernen. Es wird, sagt Vasari [198]), allmählich zu hart. Denn im letzten Werk des Raffael, der berühmt in allen irdischen Erbgütern war, der Transfiguration zu Pietro Montorio würden alle Farben zu seinem Ruhm noch wie frisch erscheinen, wäre er dem Lampenschwarz aus dem Wege gegangen.

Lampenschwarz lässt nachdunkeln. Beispiel, das Gemälde des Raffael zu Pietro Montorio in Rom.

40. Mit den Farben vermischt, verdirbt es sie mit der Zeit, und andernteils erzeugt es ein Grau und keinen satten Ton, den aber jenes Fleisch immer mit sich bringt. Weil die zu allen Zeiten scheinende Sonne reges frohes Blühen dem Fleische erteilt, vermengen einige, um dies zu Wege zu bringen, das Karnat mit Mastikot.

Fleischfarbe zu malen.

41. Doch obwohl einige dies so wiederzugeben suchen, folge jeder doch diesem besten Pfade. Ich meine dem Mastikot soll man ausweichen und statt dessen das sehr schöne lichte Ockergelb,

Mastikot im Karnat zu vermeiden.

En ghebruycken hier toe seer schoonen lichten
Oker/ als voorseydt is/ 't is meer gheraden/
Dan zyn Carnaty te gaen overladen
Met dees swaer verwe/ verstervich in 't hoogen/
En quaet te verwercken/ door 't haestich droogen.

Meny/ spaens-groen en Orpimenten te myden.

42) Meny en Spaens groen wilt oock vry versaken
En orpimenten/ giftich van natueren/
V Pinceelen rad' ick wel schoon te maken/
Oft eyghen te houden/ om schoon blaeuw Laken
Oft Lochten/ en indient u mach ghebeuren/
Wilt u van langher handt van schoon coleuren
Passen te voorsien/ en by houden leeren
Als die de Const houdt in weerden en eeren.

Smalten willen ingheschoten wesen/ om minder versterven.

43) De smalten behoeven wel in te schieten/
Hierom eenighe prickelen met naelden
Dicht hun penneelen/ om sulcx te ghenieten/
Sommighe bliesen cladtpapier/ en lieten
Die daer op ligghen/ waer mede sy haelden
D'oly daer uyt/ en eenigh' ander maelden
Met Heulsaeds oly/ ander van ghelijcken
Ghebruycken Oly/ ghemaeckt met practijken.

Eynde van 't wel Schilderen, oft Coloreren.

wie vorhin gesagt ist, gebrauchen, statt das Karnat mit dieser schweren Farbe, die beim Höhen nachschwärzt und durch schnelles Trocknen schlecht zu verarbeiten ist, zu überladen.

Mennige, Grünspan und Auripigment zu vermeiden.

42. Mennige und Grünspan verleugnet wie das giftige Auripigment [199]). Ich rate euch, eure Pinsel mit schönen blauen Gewändern und der blauen Luft vertraut zu machen, und achtet allmählich auf die schönen Farben und lernt sie auswendig, denn ihnen verdankt die Kunst Ehren und Würden.

Smalte müssen schnell eintrocknen, um weniger nachzudunkeln.

43. Die Smalte müssen schnell eintrocknen, darum stechen einige ihre Gemälde mit Nadeln auf; um solches zu erreichen nehmen einige Fliesspapier und lassen es darauf liegen, um das Oel herauszuholen; einige andere malen mit Mohnsamenöl, andere wieder gebrauchen ein mit besonderen Kniffen verarbeitetes Oel.

VAN DER VERWEN OORSPRONG/ NATUERE/ CRACHT EN WERCKINGHE.

Het dertiende Capittel.

1) In 't begin/ als alle gheschapen dinghen
Van hunnen Schepper/ alderhoogst gepresen
Begin/ gedaent'/ en het wesen ontfinghen/
Al wat de ooge mach sichtbaer bestringhen/
Alles heeft zyn verwe van Gode. Hoe veel/ verscheyden/ en hoe vreemt van wesen/
Het heeft al zijn coleur ghehadt van desen
Alder constichsten Beeldenaer en Schilder/
Hoe can der Verwen oorspronck blijcken milder?

2) Maer als de diepte was duyster bevonden/
Oft als de Poeten van Chaos ramen/
Eer de dinghen in ordinanty stonden/
Verwen zyn met des werelts schepsel te voorschijn ghecomen. En de Locht sonder licht daer lagh verslonden
Van de donckerheyt/ over hoop al 't samen:
De verwen oock/ met haer verscheyden namen
Die en waren noch niet/ oft soo sy waren/
Noch gantsch verborghen/ om nae t'openbaren.

Donckerheit verheert en behindert de verwen t' onderscheyden. 3) Immers waer de Duysterheyt can het Lichte
Overheeren oft verwinnen in 't strijden/
Gheen verwen zijn verhindert/ maer 't ghesichte
En is sterck noch scherp ghenoech/ om de dichte
Swarte donckerheyt te moghen doorsnijden:
Doch behouden de Verwen in die tijden
Haer selfde schoonheyt/ sonder eenich missen/
Al sietmense niet in de Duysternissen.

Verwen hebben den oorsprong uyt den Elementen. 4) Om voorts noch breeder te spreken/ ick achte/
Dat de verwen/ hoe dat wy die oyt saghen/

VOM URSPRUNG DER FARBEN, IHRER NATUR, MACHT UND WIRKUNG.

Das dreizehnte Kapitel.

1. Als im Anfang alle geschaffenen Dinge vom hochgepriesenen Schöpfer Ursprung, Form und Wesen erhielten, alles das also, was das Auge umfassen kann, wie viel verschiedenes und dem Wesen nach fremdartiges es auch sei, so hat jedes doch seine Farbe von diesem kunstvollsten Bildhauer und Maler [200]) erhalten. Wie kann der Farben Ursprung schöner erscheinen?

Alles hat seine Farbe von Gott.

2. Als die dunkle Tiefe bestand oder wie die Dichter sagen, das Chaos, bevor die Dinge in Ordnung waren, und die Luft ohne Licht, von der Dunkelheit verschlungen, dalag, da waren die Farben mit ihren verschiedenen Namen noch nicht vorhanden oder sie waren noch ganz verborgen, um sich nachher erst zu offenbaren.

Farben sind mit der Schöpfung der Welt zum Vorschein gekommen.

3. Immer dort wo die Dunkelheit das Licht unterwirft und im Kampf besiegt, werden diese Farben vertrieben, denn das Gesicht ist weder stark noch scharf genug, um die dichte schwarze Dunkelheit zu durchdringen. Doch behalten die Farben während dieser Zeit ihre eigene Schönheit, ohne sie zu verlieren, nur sieht man sie nicht in der Dunkelheit.

Lion. II, 210. 245.

Die Dunkelheit zerstört oder behindert die Möglichkeit, Farben zu unterscheiden.

4. Um weiter noch breiter davon zu sprechen, so glaube ich, dass die Farben, die wir so immer sehen, von den vier Elementen,

Die Farben haben ihren Ur-

Al worden ghebaert/ en hebben 't gheslachte
Van de vier Elementen/ hard' oft sachte/
Waer hun beschijnt Son/ oft dach mach bedagen·
Maer wat verwe self is/ mocht yemant vraghen/
De welcke met verscheyden accidenten
Haer ghedaent heeft van de vier Elementen?

Wat Verw is.

5) Verw is in haer selven d'uyterste claerheyt
Van sulck een lijf/ daer sy ghelijft is binnen/
Ia van des Lichts substanty/ want de naerheyt
Der Duysternisse beneemt met zijn swaerheyt
D'ooge van dien gants t'onderscheydts versinnen:

Daghlicht is bequaemst de Verwen t' onderscheyden.

Maer sonderlingh het dagh-licht doet gewinnen
De gave des ghesichts/ sonder miswaente/
Wel t'onderscheyden elcx Verwen ghedaente.

6) De claerheyt des lichts/ na duysterheyts wijcken/
Der Verwen schoonheyt brenghet te voorschijne/
Maer crachten en deuchden der Verwen blijcken/
Want daer en is niet/ dat yet mach ghelijcken/
Het en heeft zijn verwe: summa ten fijne/

Geen sienlijcke dingen en zijn onverwich.

Gheen dingh mach bestaen onverwich te zijne/
Hoe vreemde ghedaenten wy hier aenschouwen/
En op claerheyts gront alle verwen bouwen.

De Verwen zyn tweederley/ natuerlijck/ en met konst ghemaeckt.

7) Tweederley maer (na Plinij verstanden)
Zijn de verwen/ hoe veel materialen/
Dat is/ natuerlijck'/ en ghemaeckt met handen/
De natuerlijcke waren na de Landen
Gheheeten/ daermense van daen gingh halen/
Der welcker namen hier al te vertalen/
En waer soo licht niet te doen/ als te willen/
Of ten soud' in velen al wijt verschillen.

Voorder wat Verwe is/ en werckt.

8) Verw een bysonder natuerlijck verwecksel/
Aller dingen/ oft zy vast zijn oft roeren/
Is 't opperste cleedt en 't uyterste decksel/
't Zy eenverwich/ vermengt/ oft met bevlecksel/
Daer oock veel dinghen den namen van voeren/
Sticht en blust oock dat hongherighe loeren
Der ooghen/ die in 's Weerelt's ruyme keucken

den harten und weichen, erzeugt werden und ihre Abstammung haben, wenn die Sonne scheint oder der Tag da ist [201]). Aber was die Farbe selbst ist, die ihr Wesen aus den verschiedenen Zugaben der vier Elemente erhält, wird jemand fragen.

sprung in den vier Elementen.

5. Farbe an sich ist die äusserste Klarheit des Lichtstoffes eines Körpers, in dem es innerlich lebt [202]), denn die Nähe der Dunkelheit nimmt mit seiner Undurchdringlichkeit dem Auge die Möglichkeit des festen Unterscheidens. Das Tageslicht besonders verstärkt die Gabe des Gesichts, ohne Täuschung das Aussehen einer jeden Farbe zu unterscheiden.

Was Farbe ist.
Das Tageslicht ist am bequemsten, um die Farben zu unterscheiden.

6. Die Klarheit des Lichtes bringt nach dem Schwinden der Dunkelheit die Schönheit der Farben zum Vorschein. Denn es gibt nichts, das irgend etwas gleicht, das nicht seine Farbe hätte. Zum Schluss also, es gibt kein Ding, das keine Farbe hätte, welche fremdartigen Formen wir hier auch sehen [203]), und auf die Klarheit bauen sich alle Farben auf.

Rivius lib. I, 2, fol. V a, b. Alberti S. 64.
Kein sichtbares Ding ist ohne Farbe.

7. Es gibt nach Plinius' Meinung zweierlei Farben, trotz des vielen Materials, das sind die natürlichen und die künstlichen. Die Natürlichen werden nach dem Lande genannt, aus dem sie geholt werden. Ihre Namen alle kann man hier nicht so leicht aufzählen, wenn man auch will; denn es gibt bei vielen zu grosse Unterschiede.

Die Farben entstehen auf zweierlei Weise, entweder natürlich oder künstlich. Plin. XXXV, 30.

8. Farbe ist eine besondere und natürliche Erscheinung aller Dinge, ob sie fest sind oder beweglich, und ist das oberste Kleid oder die oberste Bedeckung [204]). Ob sie einfarbig, gemischt oder gefleckt ist, danach führen denn viele Dinge ihren Namen. Sie pflegt das hungrige Blicken der Augen, die im Weltenraum nach Nahrung ausspähen und einhellig danach trachten, immer mehr zu sehen, anzuregen und auszulöschen.

Weiter, was Farbe ist und bewirkt.

Na 't voedtsel van meer sien eenparich jeucken.

Verwe geeft onderscheyt der dingen.

9) Verwe 'tonderscheyt der dinghen can toonen/
Als Goudt uyt Coper merckelijck bewijsen/
Verwe verstout/ en verschrickt de persoonen/
Verwe doet verleelijcken oft verschoonen/
Verwe doet verdroeven en verjolijsen/
Verwe doet veel dinghen laken oft prijsen:
Summa/ verwe doet hier sichtbaer betrapen/
Al wat ter werelt van God is gheschapen.

Van de crach der verwe.

10) Verw in der natuer werct wonderbaer crachten/
Waer van oock Exempelen zijn te speuren/
Van ontfanghende Vrouwen/ wiens gedachten
Yet so imaginerend/ oock voort brachten
Sulcke vrucht/ 't zy swart/ oft ander coleuren:
Maer dit weten wy/ en sien het ghebeuren/
Dat de Kinderlijven vlecken ghenieten/
Van 't ghene/ daer de Moeders in verschieten.

Cracht en werckinghe der Verwen.

11) Ghelijck wanneer sy somtijts onverhoedich/
In bloedtstortinghen/ schrickelijck verschrommen/
Brengen haer kinders litteeckenen bloedich/
Oft ander verwe vlecken overvloedich/
Wanneer hen eenighe fruyten oft blommen
In 't aensicht oft elders ghesmeten commen/
Recht als sy levende beginnen draghen/
En dat sy het terstont niet af en vaghen.

Exempel van Iacobs gheplecte Vee.

12) Dus blijct der verwen cracht/ noch ten propooste
Mach de gheschiedenis aen zijn ghetrocken
Van Jacob, by Laban woonend' in 't Ooste/
Daer hem der verwen werckinghe vertrooste/
Voor 't kudde legghende spickelde stocken/
In de ramminghe tijdt/ des hem veel Bocken/
Geyten/ Schapen/ Eselen/ ja van allen/
Bont en ghepleckt ten deele zijn ghevallen.

Exempel aen eenige dieren.

13) 't Vermogen der verwen in veel manieren
Is openbaer aen Vogelen en Beesten/
Die hen geeft een edel heerlijck vercieren/
Als Tigren/ Lupaerden/ en Pantherdieren/

9. Die Farbe zeigt den Unterschied der Dinge an, wie Gold und Kupfer deutlich beweisen; die Farbe macht kühn und erschreckt die Personen, Farbe macht hässlich und verschönt, Farbe macht traurig und erfreut, Farbe schmäht und preist viele Dinge. Summa, die Farbe hat sich aller von Gott geschaffenen Dinge der Welt bemächtigt.

Farbe gibt den Dingen den Unterschied.

10. Die Farbe übt in der Natur eine wundersame Gewalt aus, wovon auch Beispiele zu finden sind, so gebären die schwangeren Frauen ihre Kinder in der Farbe, sei es nun schwarz oder eine andere Farbe, die sie sich vorgestellt haben. Auch das wissen wir und sehen es sich oft ereignen, dass die Kinderkörper Flecken erhalten in derjenigen Farbe, über die die Mütter erschrecken [205]).

Von der Gewalt der Farbe.

11. Ebenso wenn sie zuweilen bei Blutvergiessen heftig und plötzlich erschrecken, erhalten ihre Kinder blutige Zeichen oder zahlreiche andere farbige Flecken, oder wenn ihnen im Beginn der Schwangerschaft Früchte oder Blumen ins Gesicht geworfen werden, so können sie die Flecken von Stund an nicht mehr abwaschen.

Macht und Wirkung der Farben.

12. So zeigt sich die Macht der Farbe. Hierzu mag noch die Geschichte von Jakob herangezogen werden, der mit Laban im Orient wohnte. Ihn tröstete die Macht der Farbe. Vor die Herde legte er gefleckte Stöcke während der Brunstzeit, und so fielen ihm viele Böcke, Ziegen Schafe, Esel, ja alles was gefleckt und bunt war, als sein Erbteil zu.

Beispiel von Jakobs gefleckt em Vieh. I. Mos. 30, 37 —40.

13. Die verschiedene Wirkung der Farbe ist an Vögeln und wilden Tieren offenkundig, da sie ihnen einen edlen und herrlichen Schmuck verleiht, wie den Tigern, Leoparden und Pantern, denen die Vierfüssler im Walde, die kleinsten wie die gröss-

Beispiel von einigen Tieren.

Wien de viervoetighe in de foreesten/
Om haer schoone vlecken/ minst metten meesten
Na loopen/ oft hun rokich versoeten/
Hoewel syt lijvelijck becoopen moeten.

Exempel van den Phenix.

14) Die den voghel Phoenix, na 't coloreren
Van Plinij, oock saghe/ 't waer een verfraeyen/
Ghelijck als men den Paeuw siet glorieren/
Makende 't wiel met syn lustige veren/
En om den glanse naer de Son hem draeyen/
Hoe schoon sietmen proncken de Papegaeyen/
En de Duyven/ wiens halsen gulden schijnen/
Des haer Columba heeten de Latijnen.

Exempel aen den bloemen.

15) Te veel Exempelen mochten doen groeyen
Al te langh onse matery presentich/
Dan 't herte ryst uyt swaermoedich bemoeyen
In den voor-somer/ als de velden bloeyen/
Vol blijde coleuren/ schoon differentich/
Ia dat selfs Salomon so excellentich
Niet en was verciert als daer is een Lely/
Soo de Heere ghetuyght in 't Evangely.

16) De verwen in jeuchdige Menschen beelden/
Sonderling der Vrouwen/ doen wonder poogen/
Meenichs herte swemt in een zee van weelden/
Die siende dunckt of de Gracikens speelden/

Aen den Vrouwen.

Aen monden/ wanghen/ en lieflijcke ooghen
Der Vrouwen / om welcker in fell' oorloghen
Menich stout Helt den hals heeft moeten buygen/
Waer uyt der verwen cracht is te betuyghen.

Scipio en Alexander meer gepresen/ hun ghemoeden te hebben verwonnen/ dan van weghen hun krijchs victorien.

17) Scipio, en den grooten Alexander,
Met krijchschen handel hebben doen beclijven
Een groot geruchte/ so wel d'een als d'ander/
Doch zijn sy gherekent al veel vailliander/
Dwingend hunnen lust van schoon Vrouwe lijven:
Iae om niet t'aensien schoon verwige Wijven/
Hebben eenighe blintheyt gaen verkiesen/
Vreesende 't ghemoedts gheweldt te verliesen.

Nutheydt der Schrijfconst.

18) Noch dient hier wel by/ tot der verwen glory/

ten, ihrer schönen Flecken wegen nachlaufen und zu umschmeicheln suchen, obgleich sie es mit ihrem Leben bezahlen müssen.

Beispiel vom Phönix.

14. Wer auch den Vogel Phönix in der Farbe, wie sie Plinius beschreibt, sah, der muss erfreut sein, so wer den Pfau glänzen sieht, wenn er mit seinen schönen Federn das Rad schlägt und sich des Glanzes wegen nach der Sonne dreht. Wie schön sieht man die Papageien prunken und die Tauben, deren Hals golden scheint, weshalb sie von den Lateinern Columba [206]) genannt werden.

Beispiel von den Blumen.

15. Zu viele Beispiele möchten unsern gegenwärtigen Stoff allzu sehr anwachsen lassen. Aber das Herz erhebt sich aus schwermütigem Kummer im Lenz, wenn die Felder in fröhlichen und schön differenzirten Farben blühen, so dass selbst Salomon nicht so herrlich geschmückt ist wie irgend eine Lilie, wie Christus im Evangelium bezeugt.

Matth. 6, 28—29. Luc. 12, 27.

An den Frauen.

16. Die Farben jugendlicher Menschen, besonders der Frauen, berühren wundersam, und manches Herz schwimmt in einem See von Freude. Wer sie sieht, glaubt, die Gratien spielten an Mund, Wangen und den lieblichen Augen der Frauen, um derentwillen mancher kühne Held in wildem Krieg den Nacken beugen musste. Hierdurch mag die Macht der Farben bezeugt sein.

Scipio und Alexander der Grosse werden mehr gepriesen, wegen Ueberwindung ihres Gemütes als wegen ihrer kriegerischen Siege.

17. Scipio sowohl als Alexander der Grosse haben durch kriegerische Händel einen grossen Ruf erlangt, doch hält man sie darum für viel tapferer, weil sie die Begier nach schönen Frauenleibern bezwungen haben. Ja, um die schönfarbigen Frauen nicht ansehen zu müssen, haben einige die Blindheit erwählt, weil sie fürchteten, die Macht über ihr Gemüt zu verlieren.

18. Dem Ruhm der Farbe dient auch noch die Kunst, mit

De Const van schrijven op 't witte met 't swerte/
Waer door de Menschen houdén in memory/
Conste /wetenschap/ en menigh History/
Schrift verwect ooc strijt/ bloetstorting en smerte
Maeckt vrede/ verbondt/ en vreucht in het herte:
Ia al zijn Menschen wijdt van een ghevloden/
Sy spreken malkander door stomme boden.

Desen Benso was veerthien Iaer in West-Indien/ zijn boec heb ick overgheset.

19) Hieronimus Benzoni van Milanen
Schrijft van desen/ tot ons propoosts gerieven
Hoe die simpel Menschen die Indianen/
Wesende gesonden als onderdanen
Van Spaengiaerden aen Spaengiaerden met brieven
Conden niet begrijpen/ jae hoe zy 't hieven
Oft leyden onderlingh/ dat een bestreken
Wit dinghen met swart also conde spreken.

West-Indianen wisten van gheen schrijven.

20) Sy en wisten niet van schrijven noch lesen/
't Self Atabaliba, groot Nobiliste/
Den machtighen Coning van Peru/ desen
Van een Monick in 't gheloof onderwesen/
Vraeghde bescheyt aen den Broer/ hoe hy 't wiste/
Dat Christus/ die voor ons het leven miste/
Oock de Weerelt schiep/ desen hem bescheyde/
Hoe dat het hem zijnen Brevier-boeck seyde.

Atabaliba meende/ dat de Boecken mosten spreken.

21) Atabaliba, met des Monincks wille/
Nam oock den Boeck/ en besach hem al vaste/
Dan den Boec en sprac niet/ maer sweeg al stille/
Dus loegh hy/ als om een boertighe grille/
Want hy doens op den Boeck niet veel en paste/
Maer smeet hem neder/ des quam hy in laste/
Soo was by dit Volck het lesen en schrijven
Aenghesien voor een wonderlijck bedrijven.

Met coorden van boomwol van verscheyden verwe/ vol knoopen/ onthielden sy hun Annales/ oft Iaerlicksche gheschiedenissen.

22) Maer eerst in huysen van den Regioene
Een groote menichte van coorden hinghen/
Diversch van verwe/ zijnde van cattoene/
En vool knoopen/ verscheyden van fatsoene/
Met welcks ghetal sy onderscheyden ginghen
Van ouden tijde s'Landts voorleden dinghen/

Schwarz auf Weiss zu schreiben, wodurch die Menschen Kunst, Wissenschaft und manche Geschichte in der Erinnerung behalten. Schrift erzeugt auch blutströmenden und schmerzlichen Kampf, gewährt Frieden, Bündnis und Freude dem Herzen; ja, sind Menschen weit von einander gegangen, so sprechen sie miteinander durch stumme Boten.

Nutzen der Schreibkunst.

19. Hieronymus Benzoni von Mailand [207]) schreibt, dass die einfachen Menschen, die Indianer, als sie als die Unterjochten von Spaniern zu Spaniern mit Briefen gesandt wurden, nicht begreifen konnten, wie sie sie auch hochhielten und hin legten, dass ein mit Schwarz bezogenes weisses Ding sprechen konnte.

Dieser Benzoni war 14 Jahre lang in West-Indien; sein Buch habe ich übersetzt.

20. Sie verstanden nichts vom Schreiben und Lesen, selbst Atabaliba nicht, der grosse Fürst und mächtige König von Peru; als er von einem Mönch im Glauben unterwiesen wurde, erkundigte er sich bei dem Bruder, woher er wüsste, dass Christus, der vor uns gestorben sei, auch die Welt erschaffen habe. Diesen belehrte er, dass es ihm sein Brevier sage [208]).

Die West-Indier wussten nichts vom Schreiben.

21. Atabaliba nahm mit des Mönchs Willen auch das Buch und besah es sich genau, aber das Buch sprach nicht, sondern schwieg still, da lachte er wie über eine spassige Grille und schenkte dann dem Buch keine weitere Beachtung, sondern warf es nieder, wodurch er ins Verderben kam. So war bei diesem Volk das Lesen und Schreiben für ein wunderliches Tun angesehen.

Atabaliba meinte, die Bücher müssten sprechen.

22. Aber im Hause des Herrschers hingen eine Menge Fäden von verschiedener Farbe und aus Baumwolle voller Knoten von verschiedener Form, an deren Anzahl erkannten sie seit alter Zeit die vergangenen Geschehnisse des Landes, und es waren bestimmte Leute angestellt, die den Sinn der Knoten deuten konnten.

Durch Baumwollfäden von verschiedenen Farben und voll Knoten behielten sie ihre Annalen oder jährlichen Geschehnisse im Gedächtnis.

En hier toe waren ghestelt seker Lieden/
Die den sin der knoopen conden bedieden.

Verwe heeft over al cracht en werckinghe.

23 Summa/ de Weerelt over aller weghen/
By alderley Volck (is niet te miswanen)
Streckt den aert der Verwen) cracht en genegen)
Soo oock haer werckingh en bediedings plegen/

By den Iaven is wit/ teecken van droefheyt/ en 't swert/ van vreucht.

Doch al anders by d'Oostersche Iavanen,
Want daer beduydt/ en gheeft oock een vermanen
Van droefheyt het wit/ en t'swert is een teycken
Van al wat genuechlijc tot vreucht mach reycken.

24) Doe wy voor henen van teyckenen sproken/
Hebben wy de Letter-const niet vergheten/

Euphranor een antijck Schilder schreef van den Verwen.

Hier is 't schrijven in verwe cracht beloken:
Maer Euphranors Boeck heeft ons hier ontbroken/
Welck tijdts onghestadicheyt heeft verbeten:
Want een eyghen Boeck der verwe secreten
Van dien ouden vermaerden Schilder constich/
Is ons door der oudtheyt berooft afjonstich.

25/ Ten laetsten/ wat schoonder Verwen verleenen
Heeft willen den Heer/ en soo milde schencken

Van de schoonheyt der gesteenten.

In d'edel seldtsame costlijcke steenen:
Maer het gaet al boven Menschelijck meenen/
Imagineren/ oft herten bedencken/
Van wat schoonder verwen namaels sal blincken
Den uytnemenden schoon/ louter en pueren/

Van de schoonheyt des nieuwen Ierusalems.

Gheneuchlijcken Hemel/ boven natueren.

26/ Van louter Goud/ en doorschijnende glasen/
Sardis en Iaspis steenen onghemeyne/
Chrisolyten/ Hiacynthen/ Topasen/
Amathisen/ Smaragden/ Chrisophrasen/
En sulck' uytnemende schoon verwen reyne/

Hier wordt ten lesten de Verwe ten Hemel ghevoert.

Beschrijft Ioannes 't Hemels soete pleyne/
Des wy de Verwe hier hoogh van der Aerde
Laten blyven in haer Hemelsche waerde.

Eynde van der Verwen oorsprong, natuere, etc.

23. Summa, überall hin zu jedem Volk, es ist nicht zu leugnen, erstreckt sich die Art der Farben, ihre Macht und Neigung, so auch ihre Tätigkeit und ihre Bedeutung; doch ist sie anders bei den Javanern im Osten, denn dort ermahnt das Weiss zur Trauer und schwarz ist ein Zeichen alles dessen, was auf die Freude deutet.

Farbe hat über alles Macht und betreibt alles.

Bei den Javanern ist Weiss Zeichen der Trauer u. Schwarz der Freude.

24. Als wir vorhin vom Zeichnen sprachen, haben wir die Literatur nicht vergessen. Hier ist von der Macht der Farbe zu schreiben. Aber Euphranors Buch, das die Unbeständigkeit der Zeit vernichtet hat, hat uns hier gefehlt, denn das Buch speziell über die Geheimnisse der Farbe dieses alten kunstvollen Malers ist uns durch die Misgunst des Alters geraubt.

Euphranor, ein antiker Maler, schrieb über die Farbe.

Plin. XXXV, 128.

25. Zum Schluss, welche schönen Farben hat nicht der Herr den edlen, seltsamen und kostbaren Gesteinen in Milde verliehen und geschenkt. Aber es geht über den menschlichen Verstand, die Einbildung und des Herzens Ersinnen, mit welchen noch schöneren Farben der ausserordentlich schöne, reine und lautere, erfreuende Himmel unirdisch glänzen soll.

Von der Schönheit der Gesteine.

Von der Schönheit des neuen Jerusalem.

26. Aus reinem Gold, durchsichtigem Glas, Sardis [209]) und ungewöhnlichem Jaspis, Chrisolithen, Hyazinthen und Topasen, Ametisten, Smaragden und Chrisoprasen und solchen ausserordentlich schönen, reinen Farben bestehend beschreibt Johannes des Himmels süsses Gebiet. So lassen wir denn die Farbe hier hoch über der Erde in ihrer himmlischen Würde beharren.

Off. Joh. 21, 18 ff.

Hier wird zuletzt die Farbe in den Himmel geführt.

BEDIENINGHEN DER VERWEN/ WATTER MEDE BETEYCKENT CAN WORDEN.

HET VEERTHIENDE CAPITTEL.

Van het Gout. Vant overtreflick licht der Sonnen. De Sonne den Goude gheleken. 't Gout onder 't gheel gherekent.

1) Om dat de Sonne sulcke cracht doet blijcken/
Dat Mane/ Sterren/ en all'aertsche lichten
Moeten haer uytnemende claerheyt wijcken/
En dat haer stralen den Goude ghelijcken/
En 't Goudt onder de Metalen te plichten
Is het voornaemste/ soo sullen wy stichten
'Tpropoost onderscheydelijck/ eerst soo vele
Belanghend' is 'tgoudt/ aenwijsende ghele.

Doort Gout oft om tgout veel quaets gheschiedt.

2) Onder alle verwen bequaem en prijsich
Wy dan aen 'tgheel/ als 'theerlijckste/ beginnen/
Om dat het de schoon Goud-verw' is aenwijsich/
Iae Goudt/ welck sonder versaden is spijsich
Der giere Menschen meer lustende sinnen:
Dit blinckend' inghewandt afgrondich binnen/
Wt ons alghemeen Moeders buyck ghetrocken/
Heeft oyt ter werelt veel quaets doen berocken.

Oorsaeck is/ onmatich begheeren.

3) Want t'onmatich begeeren des onvromen/
Is al 'tquaet/ en niet den Goude te wijten/
Cadmus als vinder/ heeft 't Goudt eerst becomen/
Twee*) Colchische Conings 't Maegdom benomen
Der Aerd'/ om Goudt/ bin Sammiens limijten/
En hebben met Schaeps-huyden gaen bevlyten
Daer uyt den water 't Goudt by een te lesen/
Waer uyt 't gulden Vlies fabel is gheresen.

*) Saleuces/ en Ebusopes.

Waer uyt de Fabel van 't gulden Vlies is ontstaen. Van de gulden vlisreys hebben gheschreven Orpheus/ Valerius Flaccus/ en Apollonius.

4) Iae Fabel/ de werelt schier door ghestoven/
Van den Argonauten Iasons ghesellen/

VERWENDUNG DER FARBEN UND WAS DAMIT AUSGEDRÜCKT WERDEN KANN.

Das vierzehnte Kapitel.

1. Weil die Sonne eine solche Kraft zeigt, dass Mond, Sterne und alle irdischen Lichter vor ihrer ausserordentlichen Klarheit weichen müssen, und weil ihre Strahlen dem Gold gleichen, das unter den Metallen das vornemste ist, so wollen wir danach unsern Stoff gliedern und erst alles, was sich aufs Gold bezieht, das auch das Gelb wiedergibt, aufbauen.

Vom Gold. Vom alles übertreffenden Licht der Sonne. Die Sonne mit dem Golde verglichen. Das Gold wird zum Gelb gerechnet.

2. Von allen schönen und lobenswerten Farben beginnen wir mit dem Gelb, als dem schönsten, weil es die Goldfarbe wiedergibt, ja, das Gold, das ohne Sättigung die nach mehr gelüstenden Sinne der gierigen Menschen speist. Dieses glänzende innerlich hohle Eingeweide, das aus unser aller Mutter Leib gezogen ist, hat schon je und je der Welt viel übles zugefügt [210]).

Durch oder um Gold ist schon viel Schlechtes passirt. Grund ist die unmässige Begier.

3. Denn der masslosen Begier der schlechten Menschen ist das Uebel und nicht dem Golde zuzuschreiben. Kadmus, sein Entdecker, hat das Gold zuerst erhalten. Zwei kolchische Könige haben der Erde des Goldes wegen innerhalb Samniens Grenzen die Jungfräulichkeit genommen und bemühten sich aus dem Wasser mit Schafsfellen das Gold zusammen zu lesen, woraus die Sage vom goldenen Vliess entstanden ist.

Saleuces und Ebusopes. Woraus die Fabel vom goldenen Vliess entstanden ist.

4. Ja, die Fabel, wie die Welt fast von den Argonauten, Jasons Begleitern, abgemäht ist, ist merkwürdiger zu lesen als wert zu

Ueber die Fahrt zumgoldenen Vliess haben Orpheus, Valerius Flaccus und Apollonius geschrieben [211]). Woher Gold den Namen haben soll.

Van waer 't Goudt de naem soude hebben.

Vreemder om lesen/ als weerdt te geloven/
Hoe sy sonder Hercules, om te boven
Te komen/ een Vrouw te werck mosten stellen:
Maer gout/ om sijnes naems oorsprong vertellen/
Hippocrates meent de hercomst zy groeyend
Van Aurora, safferanich en gloeyend.

5) Oft ymmer van Aura in den Latijne/
Seyt Isodorus, heeft het naem ghecreghen/
Welck een glans beteyckent van claren schijne:
Oock en laet ons Gregorius van zijne
Sonderlinghe blinckentheyt niet versweghen/
End' in 't ghemeene zijn altijts gheneghen
De Menschen om te sien/ met sinnen rustich/
Wat zuyver en claer is blinckende lustich.

6) De schoonste schoonheyt is den onsichtbaeren
Schoonen/ aller schoonheyts oorsprong gehuldich/
Wien de helder Sonne /niet om verclaren/
Oock wordt gheleken: en met gulden hayren
Wort Phoebus ghenaemt/ ja altemael guldich:
De nutbaerheyt des Gouts is menich vuldich
Daer veelsins de Menschen hun by gheneeren/
Maer 'tmisbruyck komt uyt onmatich begeeren.

't Gout is nut/ doch wort door 's Menschen onmatich begheeren misbruyckt.

Waerom 't Goudt in grooter weerden is.
't Goudt waer toe gebruyckt.
't Gout wort in weefwerc eerst ghebruyckt voor Attalus.

7) Om dat geen verwen dan connen verschoonen
'Tschoon gouden coleur/ te deser oorsaken/
Keysers/ Coninghen/ machtighe persoonen/
Van goudt hun Scepters/ halsbanden/ Croonen/
En veelderhande cieraet lieten maken/
Ghebordueerde Mantels/ en gulden Laken/
En Cleeders doorschoten met gulden strepen/
welck Coningh Attalus heeft eerst begrepen.

Te Babylonien was eerst gevonden het bordurен met Goudt. Josua 7.

8) En 't heeft Attalus werck den naem behouden.:
Maer te Babylonien was ghevonden,
Onder veel verwen dat blinckende Gouden
Te bordueren/ waerom sy dit oock wouden
Met name Babylonisch werck vermonden/
Costelijck/ en weerdich veel duyzent ponden/
want den Keyser Nero een sulck ghewrochte

glauben, so wie sie da ohne Herkules, um ans Ziel zu kommen, eine Frau ans Werk stellen mussten. Aber um von der Herkunft des Namens Gold zu sprechen, so meint Hippokrates [212]) seine Herkunft leite sich von der safranfarbenen und glühenden Aurora ab.

5. Oder immer vom lateinischen Aura, sagt Isidor, habe es seinen Namen erhalten, was einen Glanz mit hellem Schein bedeutet; auch lässt uns Gregor von seinem besondern Glanz hören, und die Menschen sind im allgemeinen immer gerne mit lebhaften Sinnen, alles, was in Sauberkeit und Klarheit lustig glänzt, zu sehen geneigt.

Isid. orig. 12, 18.

6. Die schönste Schönheit ist dem unsichtbaren Schönen, der Quelle aller Schönheit ergeben; ihr wird die helle Sonne verglichen; so wird Phöbus mit goldenen Haaren erwähnt, ja sogar als vollkommen golden. Der Nutzen des Goldes ist vielfach, da sich seiner die Menschen in vieler Beziehung bedienen. Aber das Uebel kommt aus der masslosen Begier.

Gold ist nützlich, doch wird es durch der Menschen masslose Begier missbraucht. Warum das Gold hochgeschätzt wird.

7. Weil keine Farbe die schöne Goldfarbe verschönern kann, lassen Kaiser, Könige und mächtige Personen ihre Scepter, Halsketten und Kronen und sonstigerlei Schmuck von Gold machen, wie gestickte Mäntel, goldene Stoffe und mit goldenen Streifen durchzogene Kleider, wie sie zuerst König Attalus benützt hat.

Wozu das Gold gebraucht wird.

Gold wurde in Geweben zuerst von Attalus verwendet.

8. Und darum haben sie den Namen: Attaluswerk erhalten. Aber in Babylonien wurde erfunden, das glänzende Gold unter viele Farben zu sticken, weshalb sie dies auch Babylonische Arbeit nennen, das sehr kostbar und viele Tausend Pfund wert ist, denn der Kaiser Nero kaufte ein so gearbeitetes Schmuckstück für eine Million Sesterzen.

In Babylon wurde das Sticken mit Gold erfunden.

Plin. VIII, 196.

Josua 7, 21.

Cieraet/ een milioen Sesterces kochte.

3. Reg. 6 .22. en 30.
Wonderlijcke schoonheydt des Tempels Salomonis.

9) Oock de heylighe Schrift tuyght ongelogen/
Van seer kostelijcke gulden Cieraten/
En hoe Salomon wijs/ rijck van vermogen/
Gods Huys al met puer Goudt heeft overtogen/
Selfs oock den vloer becleedt met gulden platen:
Summa/ lustich en schoone boven maten/
Iae wonder heerlijck/ als wel is te dencken/
Moste dat louter gulde geel daer blincken.

Wat tgout in de Schrift beduyt.
Psa. 45. 14.
Gen. 24. 22.

10) 'T Gout is/ nae Schriftueren beteyckeningen/
Tbeproefde werckende gheloove crachtich/
Daer de Bruydt des Heeren en allen dinghen
Med' is overtoghen/ als d'arem-ringhen
Van Rebecca oock bewijsen eendrachtich:
want hy/ die daer is ghetrouw en waerachtich/
Riedt een Ghemeyn/ in 't gheloove verloopen/
'T doorvyerde Goudt weder van hem te coopen.

Apo. 3. 18.

11) wt den Poeten waer veel te gloseren/
Van Marons gulden ranck/ en derghelijcke:
Maer hoort hoe d'Herouten in 't blasonneren
Dedel wapen coleuren compareren:
Dit hoogste metael bewijst te zijn rijcke/
Wijs/ edel/ grootmoedich/ en magnifijcke/
Noch naer het coleur datter is beneven/
Sy dat een nieuw beteyckeninghe gheven.

Maronis gulden ranck wil wijsheyt beteyckenen.

In wapenen der Edelen/ bewijst t' Gout rijckdom/ wijsheyt en grootmoedichheyt.

12) By 't blaeu/ daer 't hen alderliefst by wil voegen/
Beteyckent voor die Levreye draghen/
't Ghebruyck van des Weerelts lust en benoegen/
Doch by grau niet dan een sorchvuldich wroegen
Van die om onghebruyck hun selven plaghen:
By groen ghebruycks/ hope met welbehaghen:
By violet/ troost van liefde verzadich:
By swart/ in liefden lijdtsaem en ghestadich.

Goudt by blaeuw/ beteyckent tghebruyck van swerelts lust.
By graeu sorchvuldicheyt.

13) Ghematichden rijckdom by 't incarnate
Dit goudt-gheel beteyckent: somtijts alleene/
En redelijck Mensche/ van goeden state/
Ia wel ghetempert/ en wijs van ghelate/

Bij violet/ troost van liefde.

By swart/ ghestadich en lijdtsaem in liefde.

9. Auch die heilige Schrift schreibt glaubhaftes von sehr kostbarem goldenem Schmuck und wie der weise und mächtige Salomon Gottes Haus ganz mit Gold überzogen hat und selbst den Fussboden mit goldenen Platten belegte. Summa, erfreuend und ausserordentlich schön, ja wunderbar herrlich schön, wie man sich wohl denken kann, musste dieses reine Goldgelb da glänzen.

1. Kön. 6. 22—30.
2. Chron. 3, 4 ff.
Wunderbare Schönheit des Tempels Salomonis. Was das Gold in der Bibel bedeutet.
Ps. 45, 14.
Genes. 17, 24. 22.

10. Das Gold ist in der Deutung der heiligen Schrift, der erprobte mächtig wirkende Glaube, womit die Braut des Herrn ganz und gar bekleidet ist, wie auch die Armreifen der Rebekka einhellig beweisen. Denn der, der da ist getreu und wahrhaftig, riet einer Gemeinde, die sich im Glauben verlaufen hatte, das im Feuer geläuterte Gold wieder von ihm zu kaufen.

Apokal. 3, 18.

11. Aus den Dichtern wäre zur Erklärung viel zu zitieren, so Maros [213]) goldene Ranke und dergl. Aber hört, wie die Herolde beim Blasonieren die edlen Wappenfarben zusammenstellen. Dies oberste Metall bedeutet reich, weise, edel, grossmütig und vortrefflich zu sein. Ist noch eine andere Farbe daneben, so gibt das eine neue Bedeutung.

Maros goldene Ranke bedeutet Weisheit.
Im Wappen der Edelleute bedeutet Gold Reichtum u. Grossmut.

12. Neben Blau, zu dem es gar lieblich passt, bedeutet es für den Livreeträger den Genuss der weltlichen Lust und Freuden, neben Grau nichts als quälerische Reue, mit der sie sich wegen ihrer Nutzlosigkeit selber plagen. Neben Grün, Hoffnung und Behaglichkeit, neben Violett Trost bei verzagter Liebe, neben Schwarz Geduld und Beständigkeit in der Liebe.

Gold und Blau bezeichnet den Genuss weltlicher Freuden.
Neben Grau, Sorgfalt; neben Violett, Trost in Liebe; neben Schwarz, in Liebe geduldig und beständig.

13. Neben Inkarnat mässigen Reichtum dieses Gold-gelb bedeutet; zuweilen allein einen redlichen beständigen, auch gemässigten Menschen, mit klugem Gesicht, vortrefflich im Rat, über allem Gemeinen. Unter allen Edelsteinen jedoch wird diese edel-

Neben Inkarnat mässigen Reichtum. Gold allein in Wappen und Livreen bedeutet einen beständigen,

Oock seer goet van raedt/ over al ghemeene:
Maer onder all' edel ghesteenten reene/
By den Topazius (om recht te spreken)
Wordt dit edelste goudt coleur gheleken.

By incarnaet/ matighen rijckdom.

14) Dus is het gheel een verwe schoon en blijde/
Aldernaest het wit/ licht/ en claer van mijne:
Beyde tot Moysi en Salomons tijde
Was constich gemaeckt/ en gewrocht van sijde/
Een voorhanghsel/ oft een groote gardijne:
Maer gheel was 't voornaemste coleur/ ten fijne
Dat het niet en schijne/ teghen behooren/
Het gheel in de verwen te stellen vooren.

T'Goudt alleen in wapenen oft leverey/ beteeckent een stadich/ goedt wijs en vroom man.

Tgheel de voornaemste Verwe.

15/ Als d'oude Schilders niet dan vier manieren
Van verwen en hadden/ soo wy eerst seyden/
Was den ghelen Oker/ een van den vieren:
Sonder dat/ wat hadden sy gaen versieren/
Om hun werck tot eenich aensien te leyden?
Maer wy hebben nu wel al vier verscheyden
Ghelen boven den Oker in ons tenten/
Masticot/ schiet-gheel/ en twee Opramenten.

16) Meny wil oock genoech voor geel bestrecken
Oraengich/ dats goutverwich te bedieden/
Men cander met Masticot mede trecken/
Oft cieraten maken: want 't is te gecken/
Veel Goudt te gebruycken/ men moet het vlieden
Binnen ons werck/ doch dat gantsch te verbieden
Heb ick gheen macht/ maer 't is beter te deghe
Al 't cieraet met verwe brengen te weghe.

Met Gout te chiereren wordt van sommighe schrijvers veracht/ dan 't is al goet/ wat wel staet/ het is const wel en maetlijck te chiereren/ en even veel waer mede men yet doet wel staen.

17) Al hebben eenighe ghemeent voor desen
Hun werck met den Goude schoon op te toeyen/
't Welck d'onverstandighe wel hooghe presen/
Het soude doch in desen tijdt nu wesen
Meer een ontcieringhe/ dan een vermoyen:
Dus die Dido met Aeneas van Troeyen/
Op de Iacht treckende nu maken wilde/
Behoefde van 't Goudt niet te wesen milde.

Dit schrijve ick uyt anderen/ late doch elcken zijn vryheyt.

18) Al heeft Virgilius aldus gheschreven/

ste Goldfarbe mit dem Topazius, um richtig zu sprechen, verglichen

guten, weisen und frommen Mann.

14. So ist das Gelb eine schöne und erfreuende Farbe, ihm am nächsten steht das Weiss, hell und klar von Aussehen. Aus beiden war zu Moses' und Salomons Zeiten ein kunstvoller Vorhang oder eine grosse Gardine aus Seide gearbeitet. Aber das Gelb war die vornehmste Farbe. So scheint es zum Schluss nicht ungebührlich das Gelb den Farben voranzustellen.

Gelb die vornehmste Farbe.

15. Als die alten Maler nicht mehr als vier Arten von Farben hatten, wie wir vorhin sagten, war der gelbe Ocker eine der Vier. Was hätten sie ohne sie erfinden sollen, um ihr Werk zu einigem guten Aussehen zu bringen? Aber wir haben nun gar vier verschiedene Gelb ausser dem Ocker in unserem Zelt, Mastikot, Schüttgelb und zweierlei Auripigmente.

16. Mennige wird auch genug für Gelb verwendet, und die Orangefarbe, die für goldfarbig geht, kann man mit Mastikot zusammen nehmen, um Schmuck zu machen. Aber es ist unsinnig, viel Gold zu gebrauchen; wir müssen es in unserem Werk meiden; es aber ganz zu verbieten, dazu habe ich keine Macht; es ist jedoch besser, allen Schmuck richtig mit Farbe zustande zu bringen.

Gold zu polieren wird von einigen Schreibern verachtet, aber es ist alles gut, was schön ist, u. es ist Kunst gut und massvoll zu polieren, und man gebraucht es vielfach zur Schönheit [214]).

17. Einige haben früher gemeint, ihr Werk mit Gold schön aufputzen zu müssen, was die Unverständigen wohl hoch priesen, aber es wird heutzutage doch mehr eine Verunzierung als eine Verschönerung sein. Wer nun Dido mit Aeneas von Troja auf die Jagd ziehend machen will, braucht mit dem Gold nicht zurückhaltend zu sein.

Dies schreibe ich aus anderen heraus, doch lasse ich jedem seine Freiheit.

18. Dieses alles hat Vergil beschrieben. Da stand ein Pferd, zum

Daer stondt een Peerdt triumphelijck behangen/
Met Purper en Gout/ 't welck moedich verheven
Beet zijnen breydel/ dat 't schuym quam gedreven/
En te lesten quam daer Dido ghegangen
Met haer suyver haer in vergulden spanghen/
En schoonverwighe sijde cleeders/ onder
Eenen Sidonischen Mantel besonder.

19) Den gulden Pijl-koker met ander stucken:
Oft die wilde maken Cresus den pratten/
Daer hy Solon trotselijck woud uytdrucken
D'overvloedicheyt van al zijn ghelucken/
En toont veel cleeders/ Iuweelen en schatten:

Met het Goudt ghehoogde dingen op vlacken dach/ vallen bruyn.

Ghemerckt gulden hooghsels op eenen platten
Dagh bruyn vallen/ in die plaetse van vlicken/
Salment dan beter met verwe beschicken.

20) Gout en is voor gout hier niet wel t'antwoorden
Want 't wil te qualijck hem schicken inwendich/
Hoewel sy 't voortijts daer veel in versmoorden/
Maer buyten de lijsten/ canten en boorden/
Met masschers/ morissen/ en 't jotsels bendich/
Rijcklijck te chieren/ aerdich en behendich/
Met Goude besijden/ onder en boven/
Is niet te verachten/ maer hoogh te loven.

Datmen uytwendich een constighe Schilderije niet te costelijck can vercieren.

21) Gualterus Rivius, een weel gheleerde/
Wilde datmen een Schildery expeerdich
Van constige handen/ niet alleen eerde
Met een gulden lijste/ maer noch vermeerde
Met edel ghesteenten goet en rechtveerdich/
So hoogh in zijn schriften achtende weerdich
Een wel gemaeckt stuck/ maer en wil niet dulden/
Datmen oock van binnen yet sal vergulden.

Van het silver/ daer het wit onder is begrepen/ wat het beteyckent.
Exod. 36.
Exod. 38.

22) Naest het Gout heeft onder alle metalen
Het Silver ten rechten d'opperste stede/
In weerden/ en schoonheyt/ met suyver stralen
Blinckende/ het waer seer langh te verhalen/
Wat God in de wet t'zijnder eeren dede
Daer van al maken: maer siet watter mede

wie im Triumph mit Purpur und Gold behangen, das hochgemut in seinen Zügel beisst, sodass der Schaum hervorquillt, zuletzt kommt da Dido geschritten, ihr glänzendes Haar in vergoldeten Spangen und angetan mit seidenen Kleidern von schöner Farbe unter einem besonders schönen Sidonischen Mantel,

Verg. Aen. IV, 130. Rivius lib. III, fol. XIII a. Alberti S. 138.

19. Mit dem goldenen Köcher und mit anderen Stücken. Oder wer den arroganten Krösus malen will, wie er trotzig dem Solon den Ueberfluss seines Glückes kundtun will, und ihm viele Kleider Juwelen und andere Schätze zeigt. Merkt, goldene Lichter wirken in gleichmässiger Helligkeit dunkel. An Stelle des Flickens wird man es besser mit Farbe aufführen.

Mit Gold gehöhte Dinge wirken auf gleichmässigem Licht braun[215]).

20. Gold kann hier für Gold nicht gut antworten, denn es fügt sich innen zu schlecht ein, obwohl sie es vormals darin viel verarbeiteten. Aber aussen die Leisten, Kanten und Ränder mit Masken, Moriskentänzern[216]) und behenden Spassmachern reichlich und schön zu schmücken und dann auf beiden Seiten unten und oben Gold anzubringen, das ist nicht zu verachten, sondern nur hoch zu rühmen.

21. Der hochgelehrte Gualterius Rivius wollte, dass man ein von gelehrten Händen ausgeführtes Gemälde nicht allein mit einem goldenen Rahmen ehrte, sondern ihn noch mit Edelsteinen gut und mit Recht bereichere. So hoch achtet er in seinen Schriften ein gut gemachtes Stück; aber er wollte es nicht dulden, dass man auch innen etwas vergolde.

Dass man eine kunstvolle Malerei aussen nicht köstlich genug schmücken kann. Riv. lib. III, fol. XIII a. Alberti S. 138.

22. Nächtst dem Gold hat unter allen Metallen mit Recht das mit hellen Strahlen glänzende Silber[217]) den obersten Platz in der Wertschätzung und Schönheit. Es wäre zu lang zu erzählen, was Gott bei der Gesetzgebung zu seiner Ehre alles davon machen liess. Aber seht, was damit bezeichnet wird, wenn etwas weiss befunden wird, es ist die Unschuld und Reinheit von allen Sünden.

Vom Silber worunter auch das Weiss begriffen ist; was es bedeutet. Exod. 36, 24, 30; 38, 27.

Beteyckent is/ om dat t'is wit bevonden/
T'is onnooselheyt en puerheyt van zonden.

Cantic 5.

23) Sulcx was het suyver Lammeken vol eeren/
Wit /onder duysenden schoon uytghelesen/

Marc. 9.
Actor 1.

Wit als sneeuw/ op Thabor blinckten zijn cleeren/
In wit verschenen d'Enghelen des Heeren:
De suyver Waerheyt van oprechten wesen.
Wordt al int wit ghecleedt/ en boven desen
In wit d'onnoosel Ieucht/ Vrouwen oft Maegden
Te sien gecleedt/ oyt ons oogen behaeghden.

24) Gelijc in den schilden 't Gout schoon en gloedich
Eeldom en hoocheyt can te kennen geven/

Beteyckeningen der seven verwen int blasonneren.

't Silver puerheyt en gherechticheyt goedich/
Beteyckent tRoot hoocheyt/ en coenheyt moedich/
Het blaeu trouwheyt/ en wetenschap bedreven:
't Groen schoonheyt/ goetheyt/ en vreucht/ daer be-
(neven/
't Purper overvloet/ Gods en s'Menschen jonste/
't swart slechtheyt/ en druc/ die int hert heeft wonste.

Seker order int blasonneren van den Wapenen/ oft Schilden der Edelen.

25) Twee metalen/ Silver en Gout met namen/
In wapenen der Edelen en connen
Alleen niet bestaen/ desgelijckx betamen
De Verwen niet sonder metalen tsamen:
Onder de Planeten is by der Sonnen

De seven coleurren geleken by de seven Planeten/ die men ooc elck met sulcke verwe te cleeden heeft.

't Goudt gheleken/ en by de Mane connen
Wij 't Silver verstaen/ en Mars by het roode
By Purper Mercury, der Goden bode.

26) By het Blaeuw Iuppiter, Venus by 't groene/
't Swart by den droeven Saturnus gheleken:
Aldus mach men oock verghelijcken coene/

Oock by de daghen der weken.

Van den Sondagh af/ in ghelijcken doene/
Met dees Verwen/ al de dagen der weken/

De seven Hooftdeuchden by de verwen gheleken.

Oock de seven Deuchden/ sonder ontbreken/
t'Gheloove by t'Goudt/ Hope goedertierich
By t'Silver/ by t'Roode de Liefde vierich.

27) Iustitia by Blaeuw Hemelsch vercoren/
By t'Groene Sterckheyt/ om volherden statich/

23. So war das reine, hochgeehrte Lämmchen weiss unter tausend schönen ausgelesen, weiss wie Schnee glänzten seine Kleider auf dem Tabor. In Weiss erscheinen die Engel des Herrn; die reine aufrichtige Wahrheit wird immer in Weiss gekleidet und ausser diesem sind in Weiss die unschuldige Jugend, Frauen und Jungfrauen zu unserer Augen Erquickung gekleidet zu sehen.

Cantic. 5. Marc. 9, 2. Actor. 1.

24. Gleich wie auf den Schilden das schöne und glühende Gold edles Wesen und Hoheit bedeutet, so bezeichnet das Silber Reinheit, Gerechtigkeit und Güte, das Rot Hoheit, Kühnheit und Mut, das Blau Treue und Trieb zur Wissenschaft, das Grün Schönheit, Güte und Freude, daneben das Purpur Ueberfluss und die Gunst Gottes und der Menschen, das Schwarz Schlichtkeit und Trauer, die im Herzen wohnen.

Bedeutung der sieben Farben beim Blasonieren.

25. Die zwei Metalle, Silber und Gold mit Namen, können im Wappen der Edelleute allein nicht bestehen, ebenso dürfen die Farben ohne ein Metall nicht zusammen sein. Unter den Planeten wird die Sonne dem Gold verglichen, unter dem Mond können wir das Silber verstehen, und Mars wird mit dem Rot und mit Purpur Merkur, der Götterbote, verglichen.

Bestimmtes Gesetz beim Blasonieren der Wappen oder der Schilder der Edlen.

26. Mit dem Blau wird Jupiter, Venus mit Grün, Schwarz mit dem traurigen Saturn verglichen. So kann man auch kühn auf die gleiche Weise vom Sonntag ab alle Tage der Woche mit den Farben vergleichen, auch die sieben Tugenden ohne eine auszulassen: Den Glauben mit Gold, die langmütige Hoffnung mit dem Silber, mit Rot die feurige Liebe.

Die sieben Farben mit den Planeten verglichen, von denen man jede mit einer solchen Farbe zu bekleiden hat. Auch mit den Tagen der Woche.

Die 7 Haupttugenden mit den Farben verglichen.

27. Justitia hat das himmlische Blau erwählt, Grün die Stärke, um beständig auszuharren, die Weisheit voll Sittsamkeit und

De Wijsheydt by Swart/ zedich in 't orboren/
Twee verwen/ die den naem hebben verloren/
Vermengt in een/ t'Violett incarnatich/
Ghelijckt Ghetempertheyt in 't wesen matich:
Oock by dees Verwen ghelijcktmen de seven
Ouderdommen van dit menschlijcke leven.

De seven Ouderdommen van 's Menschen leven by verwen gheleken.

28) Een kint tot seven Iaer oudt naer het baren/
Is t'Silver oft wit onnoosel en pertich/
t'Blaeu tot vijfthien Iaer de Ieucht onervaren/
t'Goudt-geel den Iongeling tot twintich Jaren/
En t'Groen den Iongman tot den Jaren dertich/
t' Root tot vijftich jaer/ noch een Man cloeckhertich/
Purper is tot t'seventich Iaer den ouden/
T'Swart in den rouw'is voor de doot gehouden.

Vier verwen by den vier Menschaerden/ en vier hooftstoffen vergeleken.

29) Vier aerden oft Mensch complexien blijcken
Oock vier verwen ghelijck/ eerst den Sanguijnen
Vol bloets by t'Root/ by t'Blaeu den Colerijcken
Corselen/ en by t'Wit den Flegmatijcken
Flumich en snoterich t'allen termijnen/
By 't Swart den swaermoedigen droef in 't schijnen:
Oock is/ soo men d'Elementen begheerde/
t'Roodt t'vyer/ t'Blaeuw locht/ 'tWit water/ en t' Swart d'eerde.

Vier Verwen by de vier tijden des Jaers gheleken.

30) T'Groen bediet den Lenten in 's Iaers vyer tijden/
t'Root den somer/ mits t'sonneschijns heet branden/
En t'Blau den Herfst/ met zijn druyven besijden/
t'Swart is den Winter/ droef/ sonder verblijden:
Dus wijsen de Verwen aen veel verstanden/
Van de welck'ick nu/ mijn bekrosen handen
Ghewasschen hebbende/ wil hier uyt scheyden/
Om de Ieught tot t'Leven der Schilders leyden.

Te weten/ de Boecken van Pieter van Aelst/ van Geometrie prospectijf/ en metselrije Hans Bloem/en ander.

31) Ick hadde moghen/ hadt willen ghelucken/
Meer deelen voort brenghen/ oft langher maken:
Doch Metselrie/ met d'aenclevende stucken/
Als maet/ en vercorten/ zijn al door t'drucken
Seer claer in 't licht ghebracht in onser spraken:
Oock eyghen belangh/ en huyssche nootsaken

Nutzen das Schwarz. Zwei Farben, die den Namen verloren haben, ergeben zusammengemischt das rötliche Violet; es gleicht der Mässigkeit mit bescheidenem Wesen. Auch vergleicht man mit diesen Farben die sieben Alter dieses menschlichen Lebens.

28. Ein Kind von der Geburt bis zum dritten Jahr bedeutet das Silber oder das unschuldige schöne Weiss, das Blau die unerfahrene Jugend bis zum 15. Jahre, das Goldgelb den Jüngling bis zu 20 Jahren, das Grün den jungen Mann bis zum 30. Jahre, Rot den klugen, beherzten Mann bis zum 50. Jahre, Purpur den alten bis zum 70. Jahre und das Schwarz wird mit der Trauer für den Tod übrig behalten.

Die 7 Alter des menschlichen Lebens mit den Farben verglichen.

29. Die vier Temperamente oder Komplexe der Menschen sind auch vier Farben gleich, zuerst der Sanguiniker voll Blut, er gleicht dem Rot, dem Blau der zornige Choleriker, dem Weiss der zu allen Zeiten träge und weinerliche Phlegmatiker, dem Schwarz der Schwermütige mit traurigem Gesicht. Wenn man aber die Elemente begehrt, so gleicht Rot dem Feuer, Blau der Luft, das Weiss dem Wasser und das Schwarz der Erde.

Die vier Farben mit den vier Temperamenten der Menschen verglichen und den 4 Elementen.

30. Das Grün bedeutet den Lenz in des Jahres Festzeit, das Rot dem Sommer mit dem heissen Brand des Sonnenscheins und das Blau dem Herbst mit seinen Trauben, das Schwarz ist der freudlose und traurige Winter. So zeigen nun die Farben grosse Weisheit an. Nachdem ich nun meine beschmutzten Hände reingewaschen habe, will ich von den Farben Abschied nehmen, um die Jünglinge zu den Leben der Maler zu geleiten.

Die 4 Farben mit den 4 Jahreszeiten verglichen.

31. Ich hätte, wenn es gegangen wäre, mehr Teile vorbringen oder sie doch länger machen wollen; doch Architektur mit den anhängenden Stücken, wie Geometrie und Perspektive, sind durch den Druck in unserer Sprache sehr gut publiziert. Auch eigene Angelegenheiten wie häusliche Erfordernisse nehmen mir

Das sind die Bücher des Pieter van Aelst [218]) über Geometrie, Perspektive und Architektur, von Hans

Nemen my de Pen/ en comen my stooren/
Anders had ick wel duysent dinghen vooren.
32) Laet u dus veel/ o schilderighe Ieughden/
Aenghenaem wesen/ en dienen ten besten:
Om den scherpen ingang/ den weg der Deuchden
Veracht niet/ want siet/ hy eyndicht in vreuchden/
Door soet ghenutten des voorspoedts ten lesten:
Soo ghy in des Schilders Levens/ en Gesten/
Exemplen vinden sult/ en (soo wy meenen)
Lesende leeren schilderen met eenen.

Eynde des Schilder-consten Grondts.

die Feder fort und stören mich, sonst hätte ich wohl noch tausend Dinge vorgebracht. Bloem [219]) und anderen.

32. Lasst euch dies, malende Jünglinge, angenehm werden und zum besten dienen. Verachtet den Weg der Tugend wegen des schweren Zuganges nicht, denn seht er endigt zuletzt in Freude durch den süssen Nutzen des Erfolges, und so ihr in den Leben der Maler und ihrem Wesen Beispiele finden werdet, so werdet ihr, wie ich meine, beim lesen auch zugleich malen lernen.

KOMMENTAR

EINLEITUNG.

Karel van Mander und sein literarisches Hauptwerk, das Malerbuch, sind mehrfach Gegenstand der Uebersetzung wie ausführlicher literarischer Bearbeitung geworden, lässt man auch die Besprechungen in den niederländischen Literaturgeschichten, die das Malerbuch neben Coornherts Wellevenskunst und Marnix' Byencorf als drittes wichtiges Zeugnis frühneuniederländischer Prosa berücksichtigen, bei Seite. So erschien 1702 eine Uebersetzung des Lehrgedichtes allein ins Neuholländische durch den Maler Wibrand de Geest [1]). Sie ist bis jetzt ohne Nachfolge geblieben; denn die späteren Bearbeitungen berücksichtigen nur die Malerbiografien. So erschien 1764 eine Uebersetzung des vierten Teiles des Malerbuches: die Leben der niederländischen und hochdeutschen Maler, ins Neuholländische durch Jacob de Jongh [2]), 1884 die französische Uebersetzung desselben Teiles durch H. Hymans [3]) mit wertvollem Kommentar, in dem Manders historische Nachrichten mit den durch die moderne Forschung erworbenen Kenntnissen verglichen und auf ihren Wert nachgeprüft wurden, und 1906 gab H. Flörke [4]) mit Benutzung dieser letzten Arbeit eine sorgfältige deutsche Uebersetzung heraus.

Die Untersuchung der für die Biografien der niederländischen und hochdeutschen Maler von Mander benutzten Quellen, deren Kenntnis uns zum grössten Teil schon durch F. Becker [5]) übermittelt war, nahm H. E. Greve [6]) vor. Wichtig war dabei auch der Nachweis über die Rolle der ungedruckten Quellen bei der Erstellung der Biografiensammlung, die Greve aus gelegentlichen Namensnennungen zu erweisen suchte oder durch Rückschlüsse in Briefen, Manuskripten, persönlichen Mitteilungen, eigenen Erinnerungen und Bildern sah. Auf diese Weise war die Frage

nach der Herkunft von Manders historischen Tatsachenkenntnissen endgültig beantwortet. R. Jacobsen [7]) endlich versuchte Manders Stellung als niederländischer Frührenaissancedichter und Prosaist zu kennzeichnen und unterzog Stil und Metrik des gesamten literarischen Werkes seiner Kritik.

Da nur in dem letzteren Werk, das Lehrgedicht, soweit es in den Rahmen des Buches passt, kurz berücksichtigt ist, soll nun in der vorliegenden Arbeit durch Übersetzung, Untersuchung der Quellen und ihrer Verarbeitung seitens Manders eine Grundlage gegeben werden, um über Wert und Zweck des Lehrgedichtes urteilen zu können. Es sollen ferner dann die Biografien als Ganzes betrachtet werden in Bezug auf ihren Aufbau, auf die hierbei verwendete Methode, im Vergleich auch mit dem massgebenden Vorbild Vasari. Endlich sollen die in den Leben der niederländischen Maler, als Manders eigenstem Werk, niedergelegten kritischen und ästhetischen Ansichten untersucht werden und seine hierbei verwendete Terminologie.

Vor Mander war auf dem Gebiete der Kunsthistoriografie und -theorie in den Niederlanden nur wenig zusammenhängendes erschienen. Von seinem Lehrer Lukas de Heere hören wir, dass er begonnen hätte, die Leben der niederländischen Künstler in Reimen abzufassen [8]). Aber schon zu Manders Zeiten galt das Manuskript für verloren und die Kunde von der Auffindung desselben im Anfang des 19. Jhd. erwies sich als falsch [9]). Ueber die Form desselben lässt sich nichts mehr sagen, Manders Notiz ist zu ungenau; vielleicht war es eine Reimchronik nach mittelalterlichem Muster, die eine der Formen darstellt, in der uns Nachrichten über Künstler überliefert sind.

Kaum hat man sich darunter schon die zweite Form, Elogien im giovianischen Sinne zu denken, wie sie Domenicus Lampsonius [10]), der Sekretär der Bischöfe von Lüttich, zur Verherrlichung niederländischer Künstler verfasste, und die dann im Werke Manders dieselbe Rolle spielen sollten wie die Giovios in der Vitensammlung Vasaris [11]); noch die dritte Form, die die Nachrichten, die sich in den Werken historischer und periegetisch-topografischer Natur [12]) zerstreut vorfinden, eine Art der Ueberlieferung wie sie in Deutschland bis auf Sandrart allein üblich war [13]), bilden.

Künstlerbiografieen im Stile Vasaris sind vor Mander nicht geschrieben; allerdings wissen wir, dass zwei hochbedeutende Männer wie der Kanonikus Jan de Wit [14]) und der Direktor der westindischen Kompagnie Arend van Buchell [15]) Künstlerbiografien von einem mehr wissenschaftlichen Standpunkt aus, als ihn Mander vertrat, bearbeiteten, aber ihre Werke wurden nie gedruckt, selbst die Manuskripte scheinen verloren. In welcher Form endlich man sich die Leekenphilosophie des Marcus van Vaernewijck zu denken hat, von deren Existenz wir nur aus gelegentlichen Erwähnungen in seiner, auch von Mander benutzten, „Historie van Belgis" [16]) und seinen „beroerlijcke tyden" wissen und die wohl als Buch vorgelegen haben muss, bleibt ganz unklar. Im Inhalt gab sie vielleicht als einziges Beispiel eine ästhetisirende theoretische Kunstlehre, da Vaernewijck die Bewertung der Gebrüder van Eyck und ihre künstlerische Stellung zu einander mit Verweis auf dieses Buch verschweigt.

Die praktisch-theoretische Literatur war in den Niederlanden sehr spärlich vertreten. Es kommen überhaupt nur Bücher über Architektur in Betracht, in denen dann die nötigsten perspektivischen Angaben gemacht werden wie die Uebertragungen des Vitruv und Serlio ins vlämische durch Pieter Koeck [17]) und die Architekturbücher des Vredeman de Vries [18]); (hierher mögen auch die archäologischem Interesse entsprungenen Ikonografien des Hubert Goltzius [19]) gezählt werden).

Auffallend mag der Mangel der übrigen für das Italien des 16. Jhd. charakteristischen Formen der Kunstliteratur sein, wie der aus der Mitte interessirter Laienkreise hervorgegangenen Dialoge, in denen ästhetisirend die Frage der Rangordnung der einzelnen Künste und daneben z. T. rein literarisch ohne praktischen Zweck die Theorie der siegreichen Kunst behandelt wird wie in den Schriften des Gauricus, Dolce, Pino, Biondo etc., oder auch Bücher ausgearbeiteter praktischer wie theoretischer Kunstlehren, die angeblich nur den einen Zweck haben sollten, eine reife Kunst vor dem Verfall zu schützen, denen dann zum Verständnis Beispiele für alle Fälle der Praxis beigegeben waren, und die von Künstlern wie Armenino und Lomazzo, für die es überhaupt keine ungelösten Probleme mehr zu geben scheint, geschrieben wa-

ren, — als Zwischenglied der beiden Gruppen mag Raffaello Borghinis Arbeit gelten — und endlich Schriften wie die des Gilio und Comanini, in denen einzelne Darstellungsprobleme nach ästhetischen oder ethischen Gesichtspunkten behandelt waren [20]). Manders Schilderboeck bietet nun in seiner ganzen Anlage und seinen leitenden Gedanken etwas durchaus eigenartiges, sowohl innerhalb der niederländischen als der gesamten Kunstliteratur überhaupt. Das Buch umfasst unter seinem Gesamttitel sechs Einzelschriften:

1) Den Grondt der edel vry Schilderconst.
2) Leven der oude Antyksche Doorluchtighe Schilders.
3) Leven der moderne doorlughtighe Italiaensche Schilders.
4) Leven der doorluchtighe Nederlandsche en Hoogduytsche Schilders.
5) Wtlegginghe op den Metamorphosis P. Ovidius Nasonis.
6) Wtbeeldinghe der Figueren.

Sie zusammnen waren bestimmt eine Enzyklopädie des für den Maler wie für den kunstliebenden Laien über die Malerei Wissenswerten zu bieten. Künstlergeschichte und Theorie vereint zu geben war ja an sich nichts neues. Schon früh findet man in der kunsttheoretischen Literatur Italiens beides miteinander verbunden und man musste dazu gelangen, wenn man sich Quintilians Programm zum Muster nahm [21]).

Auffallend bei Mander ist zunächst die starke Trennung der einzelnen Abschnitte in Bücher, von denen jedes seine Widmung und seine Vorrede erhalten hat, die aber trotzdem als zusammengehörig gedacht sind, da sie häufig aufeinander Bezug nehmen. Von den übrigen unterscheidet sich der eigentlich theoretische Abschnitt äusserlich durch die Verschiedenheit der stilistischen Fassung, er ist in vierfüssigen Jamben gedichtet und folgt im Strofenbau der Ottavarime mit dem Reimschema: abaabbcc. Er ist in vierzehn Kapitel von verschiedener Länge eingeteilt, in denen die einzelnen zu einer Theorie der Malerei gehörenden Bestandteile behandelt werden. Dabei richtet sich aber der leitende Gedanke nicht hauptsächlich auf Angabe von Regeln praktischer Kunsttheorie und maltechnischer Rezepte, sondern auf Apologie und moralisirende Didaktik, wodurch sich das Lehrgedicht mit

der pragmatisch-didaktischen Künstlerbiografiensammlung zu einer Einheit, verbindet, das Lehrgedicht aber insofern den Grundstock des ganzen Buches bildet, als die aus verschiedenen Quellen geschöpften Viten — die Leben der antiken Maler sind Uebersetzung des Plinius und die der Italiener des Vasari — die im Lehrgedicht gegebenen Regeln exemplifiziren, während die „Auslegung des Ovids" und die „Symbole der Figuren" einige absichtlich kurzgehaltene Kapitel des Grondt erweitern.

Ueber den praktischen Wert dieser beiden letzten Bücher kann nur dann richtig geurteilt werden, wenn man die geistige Kultur des 16. Jhd. in Berücksichtigung zieht. Ob wir darin wirklich nur ein Vademecum für Dekorationsmaler zu sehen haben [22]), wo doch Sandrart [23]) dieses Werk über die Symbole der Uebersetzung für wert hielt, ist wohl so wenig richtig, als dass alle grossen Historienmaler diese Auslegungen übersehen hätten, um für ihre Zwecke direkt bei den Gelehrten anzufragen. Die Bücher gar als Träger zweiter Handsgelehrsamkeit zu verurteilen [24]), geht wohl kaum an; Jacobsen [25]) dagegen beurteilt schon richtiger, wenn er in den Auslegungen wenigstens ein methodisch angelegtes, geschmackvolles und mit guter Sachkenntnis geschriebenes Werk sieht. Man muss sich gegenwärtig halten, dass Ovids Metamorphosen, seitdem man sich um den in Bildern und Worten versteckten tieferen Sinn, um die in ihnen verborgene Symbolik bemühte, als die Bibel der Dichter und Maler [26]) galten.

Darum spricht Mander in den „Auslegungen des Ovid" die Metamorphosen Buch für Buch durch. Es wird dabei jedoch nicht nur das für den Maler Anregende und Nützliche d. h. für die Symbolbildung wichtige betont, sondern jede Erzählung erhält ihre historische und naturwissenschaftliche Erklärung und aus jeder Fabel wird die für die Menschen jener Zeit passende Moral gezogen, alles dies wird dann durch zahlreiche Zitate aus der antiken und modernen — d. h. hier italienischen — Literatur erläutert. Das letzte Buch, die Symbole der Figuren, ist dann der notwendige Abschluss des ersteren. So macht das erste Kapitel Angaben darüber wie die Griechen und Römer ihre Götter darstellten, das zweite erklärt die durch Tiere und Pflanzen wiederzugebenden Symbole und das dritte gibt die praktischen Beispiele.

Beide Bücher gehören zur beliebten Emblemataliteratur, die mit der Herausgabe des Hieroglyphenwerks Horapollons [27]), einer Sammlung von Erklärungen der in den Hieroglyphen niedergelegten Symbole, begann, mit Andrea Alciatis Emblemata [28]) aber erst einen ungeheuren Einfluss auf das gesamte Geistesleben des 16. Jhd. ausübte [29]) und deren Lektüre bis ins 19. Jhd., solange als das Ziel jeder Malerei die Erfindung von Symbolen und Allegorien galt [30]), jedem Maler erforderlich war.

Wem oder welchem Umstand Mander die Anregung zur Abfassung seines Malerbuches verdankte, ist völlig unbekannt. Mander äussert sich mit keinem Wort darüber. Auch über die Zeit der Entstehung sind wir im Unklaren. Um eine Datirung des Lehrgedichtes hat sich zwar Jacobsen [31]) bemüht, aber auch er hat nicht mehr geben können als einen ungefähren Terminus ante. In der 1597 erschienenen Uebersetzung der Bucolica des Vergil erwähnt Mander eine Arbeit über die Malkunst, in der er den Maler auf den Nutzen poetischer Lektüre hingewiesen hätte, worunter er offenbar das Lehrgedicht meint. Das bleibt aber auch der einzige Anhaltspunkt. Dass er jedoch schon vor der Abfassung der Biografiensammlung die Vorrede zum Grondt geschrieben hätte, wie Jacobsen will, ist so wenig bewiesen, als die Annahme, das Lehrgedicht sei vor 1597 fertig gewesen [32]). Es ist möglich, dass Mander vor Veröffentlichung der Bucolica angefangen hat, hie und da etwas zu schreiben, er selbst sagt in der Vorrede zum Grondt: Ich habe vor einigen Jahren zum Zeitvertreib angefangen diese Grundlage der Malerei zu dichten — dabei angenommen, dass er diese Vorrede vor der Veröffentlichung 1603 schrieb — die Hauptarbeit muss er aber auch für den Grondt um 1603 geleistet haben. Darauf deutet vor allem die, auch für die Abfassung der Biografien charakteristische, Hast [33]), und als Folge davon eine gewisse Flüchtigkeit in der Ausbeute der Quellen [34]), indem wichtige Fakta achtlos beiseite gelassen oder absolut wörtliche Uebersetzungen gegeben werden, sodass Fehler ohne weiteres herübergenommen werden (Vitruv) oder, wie in den Biografien, die Ichform der Vorlage im Text verwendet wird. In den letzteren wiederholt er auch ein und dieselbe Charakteristik eines Künstlers (Jan Mandyn), ohne das Bild um einen Zug zu

bereichern, er durchbricht das chronologische Anordnungssystem: Dürer, Jan Vermeyen, Mabuse, Hubert Goltzius, Pourbus, Miereveldt u.a. sind falsch eingereiht; die Zusammenstellung des Gesamtwerkes eines Künstlers bleibt in der Biografie unvollständig, obgleich ihm mehr Werke bekannt sind, die er im Grondt schon zitirt hat (Aertsen, Hendrik Goltzius). Dieselbe Notiz wird mehrfach verwendet (Dürer, Geertgen; Pourbus heiratet die Tochter des Lancelot Blondeel; Heemskerks Abenteuer in Dordrecht u. s. f). Ausserdem finden sich häufig Bezugnahmen der einzelnen Bücher aufeinander, ja Mander spricht im Grondt nur von „dem Dichter" [35]), wenn er Ovid meint, eine Abkürzung, dieer speziell für die Auslegung der Metamorphosen in Anwendung gebracht hat u. s. f.

Wir sind also doch gezwungen in dem Malerbuch der Entstehung wie dem Inhalt nach etwas einheitliches zu sehen, das in wenigen Jahren von 1598 (nach der Erwähnung des Friedens von Vervins als Terminus post) bis 1603—4 niedergeschrieben wurde und das in seiner, wenigstens für das Lehrgedicht lückenhaften und allgemeinen hastigen Art, den Eindruck erweckt, als wäre es aus einem innern Drang heraus entstanden und gleichsam von der Seele heruntergeschrieben, und wenn es trotzdem weniger impressionistisch und vielleicht eher etwas schwerfällig wirkt, so liegt das hauptsächlich in dem Umstande, dass Mander die einheimische Sprache verwendete, in der zu seiner Zeit noch wenig Prosa geschrieben wurde, sodass er in der Stilbildung oft ganz auf sich selbst angewiesen war.

DAS LEHRGEDICHT.

Der Grondt ist das älteste Werk, in der ein Niederländer sich über die Theorie der Malkunst Rechenschaft gibt, und als solches verdient es unsere Beachtung, wenn schon dem Werke Mängel anhaften mögen, und so wenig Eigenes Mander scheinbar zu bieten verwag. Denn dass Mander Anleihen bei der italienischen Theorie machen würde, steht eigentlich von vornherein fest. Denn die Italiener allein besassen Theorien über die Malkunst [36]), weder die Franzosen noch Deutschen kamen hier irgendwie in Betracht, selbst der grosse Dürer konnte mit seinen in ehrlichem Bemühen um die wahre Erkenntnis niedergeschriebenen Werken kaum stärker in Berücksichtigung gezogen werden; denn nur bei den Italienern, die allein bereits das besassen, was man selbst suchte, kam dies praktisch wie theoretisch zum Ausdruck, der Sinn für den Zug ins Grosse in der Komposition wie die Forderung zur Auffassung des Typischen des umgebenden Seins.

Für die Ausgestaltung des Lehrgedichtes kommen hauptsächlich zwei italienische Quellen in Betracht, von denen man nur bei der einen weiss, in welcher Art sie Mander vorgelegen hat. Diese ist Albertis Traktat von der Malerei, den Mander in der von Walter H. Ryff im dritten Buch seines Architekturwerkes [37]) niedergelegten Uebersetzung des zweiten und dritten Buches der lateinischen Ausgabe von Albertis Schrift unter dem Titel: vom rechten grundt und fürnembsten punkten/ recht künstlich Malens [38]) benutzte. Die zweite Vorlage ist Lionardos Traktat von der Malerei. Mander muss ihn bestimmt kennen gelernt haben, da er handschriftlich schon vor Francesco Melzis Tode (1570) in Italien die Runde machte [39]). Es ist jedoch unbestimmt, ob Mander bei der Benützung eines solchen Manuskriptes, von dessen eigentlichen Verfasser etwas wusste. Es scheint doch wohl nicht, da er sicher

sonst Lionardo einmal als Autorität zitirt hätte, wo er doch oft und gern auch bedeutend geringere Grössen anführt. Es wäre interessant zu wissen, welchen Inhalt das Mander vorliegende Manuskript gehabt hat. Im Vergleich mit der ausführlichsten uns erhaltenen und von Hr. Ludwig publizirten Handschrift, dem Kodex Vatikanus (Urbinas) 1240, scheinen Mander die Teile II—VIII vorgelegen zu haben, so weit dies aus den Belegstellen überhaupt geschlossen werden kann; denn ausser dem I. Teil, der den Paragone zwischen der Malerei und den andern Künsten enthält, berücksichtigt Mander alle andern Teile, allerdings in verschiedenem Grade, da der Belegstellen für die Teile II—IV unverhältnismässig mehr sind als der der andern. Es ist sehr wohl möglich, dass schon Manders handschriftliche Vorlage diese subjektive Auswahl aufwies, sie wäre aber auch durch Manders allgemeine Quellenbenutzung zu erklären. Aus den Belegstellen ist nur zu erschliessen, dass seine Vorlage eine andere Gestalt hatte als der Kodex Barberinus, der die Grundlage für die Dufresnesche Publikation (Paris 1651) gebildet hatte und Teil II—IV umfasste. Die Ausbeute aus Lionardo geschieht oft genau so wörtlich wie aus Alberti, dabei sind aber beide doch so wenig auf die Anordnung des Stoffes von Einfluss gewesen, wie irgend eine andere Vorlage, sie scheint also demnach original zu sein. Alberti selbst hat Mander nicht direkt benützt. Denn was er über Alberti weiss, beruht lediglich auf Angaben Vasaris [40]), dagegen zitirt er „Rivius 1547", in welchem Jahre das Architekturbuch zu Nürnberg erschien. Dazu kommt, dass er Albertische Vergleiche und Gedanken entweder dem Rivius direkt zuschreibt oder aber sie nur mit dessen eigenen Zusätzen zitirt [41]). Vasari endlich kommt kaum wesentlich neben den beiden andern in Betracht, das wichtigste, was er beigesteuert hat ist, wohl die Definition der Zeichenkunst für das zweite Kapitel des Grondt [42]).

Für die Verarbeitung und Gruppirung des Stoffes nun fällt in Betracht, dass Mander nicht nur ausübender Künstler und Maler war, sondern auch Rhetorycker und dass er in lebhaftem Verkehr mit Gelehrten wie Schrevelius und Scriverius stand, also enge Fühlung mit den holländischen Humanisten der ersten Blütezeit hatte.

Es lag für Mander, der als Dichter vielfach tätig war, nahe, für die stilistische Fassung des Lehrgedichtes die Strofenform zu wählen. Von auswärts brauchte ihm die Anregung, seine Theorie in Verse zu fassen, nicht gekommen zu sein, auch in den Niederlanden gab es gereimte Theorien, Rhetoriken, wie die Casteleyns [43]), die Mander gekannt hat. Das treibende Moment muss aber doch in etwas anderem erkannt werden, als etwa in der Nachahmung einer Casteleynschen Rhetorik. Mander wollte mit seiner Theorie Eindruck machen und anregend wirken, er wollte die praktischen Kunstregeln anziehend und leicht fasslich machen. Das allein glaubte er durch den Stil zu erreichen, und so gelangte er zu einer rhythmisirten reimenden Prosa, die er dem Zeitgeschmack gemäss nach der Antike in doppeltem Sinne — der Form (Figuren) und dem Inhalte (Mythologie) nach — aufputzte. In diesem Sinne nur muss man Manders Lehrgedicht als ein Produkt derjenigen literarischen Strömung auffassen, deren ungeniessbare Vertreter ein Marino und Guevara waren. Mander wird nie geschmacklos durch völliges Aufgehen in der Antike, er bewahrt vielmehr einen volkstümlichen Charakter durch eine Fülle populärer und sprichwörtlicher Redensarten [44]).

Er sucht ferner in seinen Stil die reichste Abwechslung zu bringen durch immerwährende Aenderung seiner Ausdrucksweise. Besonders für sein erstes Kapitel, in dem mehr noch als in den andern lehrhafteren der Dichter hervortreten konnte, ist die Verwendung aller Figuren wie Periphrase, Vergleichung, Gleichnis, Allusio und Epitheta ornantia geradezu auffällig, ohne dass er jedoch in Stillosigkeiten wie durch Bildung von Katachresen verfallen wäre.

Dieses Streben nach Abwechslung führt ihn auch zu seiner Reimbildung. Die Langeweile schien ihm für die Lektüre am schädlichsten zu sein [45]). Er gibt sich ja alle erdenkliche Mühe, um immer wieder anregend zu erscheinen. Gleichlautende Reime will er sich nur in Abständen von je 100 Versen gestatten, eine Forderung, die einen grossen Wortschatz erforderte, und der er durch häufiges Variiren der Reimworte nachgekommen ist; aus diesem Grunde endlich hat er auf den Alexandriner verzichtet, dessen auf die Dauer ermüdende Länge zu viel belanglose Füll-

worte erfordert und Tautologien gezeitigt hätte. So ist bei ihm immer der Dichter an der Arbeit, der schliesslich auch noch im Poetikenexkurs in der Vorrede des Lehrgedichts zum Wort kommt, in dem er gestützt auf Ronsard den Lesern eine Theorie der Alexandriner entwickelt [46]). Gelegentliche Parallelen zwischen Malerei und Poesie oder Rhetorik waren Reminiszenzen aus der antiken Literatur und zeigen seine humanistische Bildung, die dann nicht nur im Lehrgedicht, sondern in jedem Teile des Malerbuches stark zum Ausdruck gekommen ist. So beginnt denn z. B. die Vorrede zum Grondt gleich damit, die Malerei als freie Kunst hinzustellen, ohne sie gleich die achte zu nennen [47]), mit Hinweis auf die bekannte und in der kunsttheoretischen Literatur immer wieder verwendete Stelle aus dem Leben des Pamphilos bei Plinius, worauf dann regelmässig weitere Zitate aus Plinius oder anderen Autoren zu folgen pflegen, die die Würde und das Ansehen, das die Malerei im Altertume genossen hätte, dokumentiren sollen. Diese Regel befolgen die Theoretiker nicht nur, um ihre Kunst gegen eine nicht immer fingierte Geringschätzung, der sie in ihrer Zeit und ihrem Lande ausgesetzt sei, in Schutz zu nehmen, sondern um so auch die Abfassung ihres Buches nicht wertlos erscheinen zu lassen. Aus dem letzteren Grunde sehen sie sich auch oft, teils berechtigt wie Mander, teils auch unberechtigt veranlasst, ihr Buch als einzigartig hinzustellen.

Mander teilt seinen Stoff in 14 ungleich lange Kapitel ein. Das erste gibt einleitend Ermahnungen für die jungen Maler. Dabei wendet sich Mander direkt an seine Leser; diese Form der persönlichen Apostrophe wird dann das ganze Lehrgedicht hindurch beibehalten. Die Anordnung der folgenden Kapitel bleibt bis zum achten in der Hauptsache leidlich klar, wenn schon der Stoff in den einzelnen Kapiteln nie erschöpfend behandelt wird, sodass Nachholung und Repetition nichts seltenes sind. Behandelt wird, dem Programm der italienischen Renaissanzetheorie folgend, alles, was in der Malerei zur Darstellung der menschlichen Figur gehört; sie richtig wiedergeben zu lehren soll ja nach der Vorrede den eigentlichen Zweck des Lehrgedichtes ausmachen. Das 2. Kapitel befasst sich mit der Definition der Zeichenkunst überhaupt, ihren verschiedenen Hilfsmitteln und Methoden, das 3.

Kapitel behandelt die Proportion der menschlichen Figur, das 4. Kapitel die menschliche Figur und ihre schönen Stellungen im Gemälde, das 5. Kapitel das Historienbild, denn dieses gleicht der menschlichen Figur; was an letzterer die Glieder sind, sind in der Historie die Figuren und so bildet es die Vervielfältigung der Einzelfigur. Alle diese Kapitel beschäftigen sich mit der äusseren Erscheinungsform der menschlichen Gestalt, erst das 6. Kapitel berücksichtigt die Gemütsbewegungen. Im 7. Kapitel werden die malerischen Wirkungen des Lichtes an der menschlichen Gestalt besprochen und auch innerhalb der Landschaft, der nun das ganze 8. Kapitel reservirt ist, indem sie zum ersten Male als selbstständige Bildgattung Berücksichtigung findet. Die Vielgestaltigkeit der Staffage in der Landschaft führt notgedrungen auf die Tiere. Ihnen ist das 9. Kapitel vorbehalten. Damit hört die Möglichkeit logischer Aneinandergliederung auf. Im 10. Kapitel wird die Gewandbehandlung nachgeholt, und in den vier letzten Kapiteln über die Verwendung, Ursprung und Bedeutung der Farben gesprochen, nur dass leider das 11. Kapitel, in dem die Angabe maltechnischer Regeln hätte erfolgen sollen, weil Mander sich keine Zeit mehr nahm, das kürzeste geblieben ist.

Das Lehrgedicht soll hauptsächlich jungen Malern gewidmet sein, an sie wendet Mander sich im ersten Kapitel, das er Exhortatio oder Ermahnung für die jetzt erst mit dem Malen beginnende Jugend nennt. Es ist möglich, dass der stark auf Ethik gerichtete Zug, der durch die Niederlande gegen Ende des 16. Jhd. ging zur Abfassung dieses Einleitungskapitels mitgewirkt hat, denn fast durchwegs fehlen in theoretischen Traktaten solche moralisirende Einleitungen; wahrscheinlicher ist aber doch, dass man mit einem anderen Leserkreis rechnete, wodurch eben derartige Erörterungen als unnötig fortgelassen werden konnten. Trat dann aber einmal eine gleiche Tendenz wie bei Mander z. B. bei Armenino auf, so finden sich sofort wieder solche Betrachtungen Ausserdem waren Studienpläne, in denen vor allem Nachdruck auf Moral gelegt wurde, im 16. Jhd. nichts eben seltenes[48]). Was Mander fordert, verlangt auch der gesunde Menschenverstand und findet sich zum Teil in den italienischen Theorien, so die Forderung der natürlichen Veranlagung, der angeborenen Neigung,

der nötigen finanziellen Mittel, der Förderung des Talentes durch unermüdlichen Fleiss und eines vom Standpunkt der Ethik aus unantastbaren Lebenswandels. Gerade in der Trunksucht, erkannte er nicht nur ein die Moral schwerschädigendes Uebel, sondern er sah in ihr mit Recht ein Hemmnis für das Fortkommen überhaupt [49]). Sie machte die Künstler bei den Grossen der Erde, von denen nun einmal alles abhängt, unbeliebt. Dem gleichen Gedanken entspringt auch das Betonen der Liebenswürdigkeit und Bescheidenheit, welche Begriffe er geradezu mit dem eines Malers identifizieren möchte.

Alle diese Forderungen sind wegen ihrer Allgemeinheit wenig charakteristisch, wenn schon Mander jede einzelne in ihrer Nutzanwendung auf den Maler betrachtet vorbringt; um so wichtiger ist seine Forderung der Italienfahrt, die hier wohl zum erstenmal den literarisch niedergelegten Ausdruck findet. Sie galt als das wichtigste Bildungsmittel und ihre Befolgung als unerlässlich. Denn in Italien allein konnten die ausländischen Maler das lernen, was ihnen nach ihrer eigenen und der Italiener Ansicht mangelte, das Zeichnen der menschlichen Figur, und nach Mander auch die Fertigkeit in der Maltechnik. Die Italiener galten und hielten sich selbst für ausgezeichnet im Figurenmalen, einer Fertigkeit, die sie den Niederländern in allgemeinen absprachen [50]). Das nun konnten sie nirgends besser als in Rom erlernen; zugleich aber empfiehlt er Venedig, das allein für Malen im eigentlichen Sinne (wel verwen, wel schilderen oder coloreeren), auf dessen Beherrschung Mander mehr Gewicht legte als auf das Zeichnenkönnen [51]), in Frage kam.

Dem Kapitel fügt er endlich noch einen Ueberblick über seine eigene Italienfahrt bei und vergisst auch die praktischen Reiseregeln nicht, einer Gewohnheit der reisenden Niederländer gemäss, die in Itinerarien durch solche ihren Landsleuten Anregung und Belehrung zu geben pflegten.

Die eigentliche praktisch-theoretische Abhandlung beginnt bei Mander auch mit dem zweiten Kapitel nocht nicht; dasselbe übernimmt lediglich die Rolle der Vermittlung und ist der Definition des Begriffes Zeichnung gewidmet, entsprechend der Anordnung in den italienischen Traktaten. Neben der aus Vasari ent-

lehnten Definition, wonach die Zeichnung die Grundlage aller bildenden Künste ist, betont Mander in einer Marginalnote den überragenden Wert des Malens, indem er es den Geist nennt im Vergleich mit dem Körper, dem Zeichnen; er geht also über die italienischen Vorgänger, Alberti und Vasari, hinaus, die das Malen nur für das Akzidentielle hielten [52]). Doch bei dieser Definition, die auf die wechselnden Meinungen über den angeblichen Vorrang der einen künstlerischen Ausdrucksweise vor der anderen hinweist, die dann in Frankreich während des 17. Jhd. in dem endlosen Wüten der Poussinisten (Zeichnung) und Rubenisten (Malerei) gegeneinander ihren stärksten Ausdruck fand [53]), polemisiert Mander so wenig wie bei der einmaligen späteren Anführung des Paragone zwischen Malerei und Skulptur [54]). Daneben gibt er so etwas wie ein Pensum und eine Materialienkunde,ohne aber im geringsten erschöpfend zu sein oder feste Vorschriften geben zu wollen, wie etwa Armenino [55]), durch die Aufzählung des Zeichnungsmaterials Kohle, Kreide und Feder.

Dem zum Maler geborenen Jüngling empfiehlt er, zuerst sich in die Lehre eines guten Malers zu begeben, um dort die gewöhnlichsten Handgriffe zu erlernen in der Zubereitung des Materials und sich nebenbei in den Anfängen der Malerei zu üben. Zum aquarellieren und zeichnen mit Kohle, Kreide und Wischer empfiehlt er getöntes Papier, um die Wirkung der Mezzatinten besser beurteilen zu können [56]). Vorlagen seien die farbigen Holzschnitte Parmeggianinos und die Antiken, bis die Hand die nötige Fertigkeit und Leichtigkeit erlangt habe, um dann zum eigenen Erfassen der Natur vorgehen zu können. Ihr wichtigstes Produkt ist die menschliche Gestalt, zu deren vollkommener Beherrschung die Kenntnis der Anatomie unbedingt erforderlich ist neben intensivem Modellstudium. Als Hilfsmittel zum richtigen Erfassen erwähnt er das Albertische Velum, von dessen Nützlichkeit er aber nur bedingt überzeugt ist. Wichtiger ist ihm die Stellung des Modells beim Aktzeichnen und die Methode der Schattengebung mittelst Schraffuren; als Zeichnungsmaterial erscheinen ihm Pastellstifte [57]) besonders förderlich.

Schon hier im Uebergangskapitel kommt Mander auf die Wiedergabe der menschlichen Gestalt zu sprechen. Sie ist eben und

nicht nur für den Romanisten Mander [58]), das wichtigste Darstellungsobjekt. In ihrer Darstellung liegen alle diejenigen Aufgaben verkörpert, die man von einer vollendeten Kunst erwarten durfte.

DIE KOMPOSITIONSLEHRE.

1. Die Einzelfigur.

a. *Die Proportion.*

Die Probleme der Wiedergabe der formalen Richtigkeit waren schon immer, wenn Künstler sich um die Theorie ihrer Kunst bemühten, die Gegenstände eifrigster Untersuchung geworden Aber bei Mander finden sie eine auffallend geringe Berücksichtigung. Die Perspektive wird überhaupt nicht behandelt, obgleich Lionardo ausführlich auf sie eingegangen ist, sondern er gibt nur in einer Marginalnote am Schlusse des letzten Kapitels einen kurzen Hinweis auf zwei Bücher (P. Coeck und Blum), in denen sich der Schüler über dieses wichtige Gebiet informieren könne. Selbst die Proportion, von deren Wichtigkeit er doch überzeugt war, wird nur äusserst dürftig behandelt; aus welchem Grunde kann nicht ohne weiteres gefolgert werden. Sei es, dass Mander überhaupt nur geringe Lust zu eigener theoretischer Gedankenarbeit gehabt hat, sei es, dass er sich nicht die nötige Zeit zur Durcharbeitung genommen hat, sei es, dass er von der Unmöglichkeit eine befriedigende Lösung zu finden überzeugt war. Waren doch auch seine Vorgänger Alberti, Lionardo und Dürer in ihren praktischen Versuchen ohne Erfolg geblieben, und hatten die beiden letzten dazu noch ihrer Meinung schriftlich Ausdruck gegeben, dahingehend, dass die Vielgestaltigkeit der äusseren Erscheinungswelt kaum auf eine allgemeingültige Formel gebracht werden könne [59]).

Die allgemeine Definition übernimmt Mander aus antiken Quellen, Plutarch und Vitruv, welch letzterem er geradezu alles, was er über die Masse des menschlichen Körpers zu sagen wusste, entlehnt; er exzerpierte ihn wörtlich ohne Kommentar. Alle späteren Proportionstheoretiker hat er unberücksichtigt gelassen,

obwohl er Dürer [60]) als solchen zitiert. Vitruvs Verfahren und Angaben, die schon Lionardo für das Gesicht, für die Vitruv doch noch am ausführlichsten war, unvollkommen erschienen [61]), genügten ihm vollkommen. Vitruv war ihm Autorität, so sehr, dass er selbst den bekannten Fehler im Text des Vitruv ohne Anstoss mit hinüber nahm, dass nämlich der Abstand vom obern Ende der Brust bis zum Scheitel gleich einem Viertel der gesamten Körperlänge, während dieselbe Entfernung bis zu den Haarwurzeln, also eine Verminderung um die Scheitelhöhe, die gleich einer Nasenlänge gilt, eine Sechstel der Gesamtkörperlänge betragen soll, obgleich schon seit Lionardo die Emendationen begonnen hatten, und Lionardo, Dürer, der Vitruvherausgeber Philander und Rivius dieser Stelle eine sinngemässe Interpretation zu geben versuchten [62]). So sehr auch ist er von Vitruv, der nur von Symmetrie, vom Verhältnis der einzelnen Körperteile zur ganzen Höhe der Figur spricht, abhängig, dass er dessen Proportionsangaben übernimmt, ohne auf die analogen Verhältnisse der Körperteile untereinander zu sprechen zu kommen, die wiederum von den genannten Theoretikern in Berücksichtigung gezogen waren.

Ebenso auffällig ist, dass Mander alle theoretischen Versuche, die Klarheit zu schaffen suchten, wie sich die gefundenen Masse in perspektivischen Darstellungen, für die gerade er die Wichtigkeit der Proportionslehre anerkannte [63]), veränderten, unberücksichtigt lässt. All zu vieles Messen und eine peinliche Zerlegung des Kanons in Minuten und Daumen, wie er sie in kurzer Erwähnung bei Lionardo und ausführlich aus Albertis Schrift: De Statua in der Uebersetzung der Rivius kennen lernte [64]), hält er für überflüssig und geradezu schädlich. Mander begnügt sich völlig mit dem Vitruvianischen Normalmass von acht Köpfen; zwar kennt er wohl die michel-angeleske Proportionsfigur von zehnzwölf Kopflängen [65]), fordert sie aber nicht. Er empfiehlt nicht mehr das Schönheitsideal aus der Mitte des 16. Jhd., sondern die normale Figur wie sie gegen Ende des Jahrhunderts allgemein wieder aufgenommen wurde. Es muss noch erwähnt werden, dass er die Breitenmasse, gegen Lionardo (T. III, 270), festgelegt wissen will und dass er darin das Unterscheiden der verschiedenen Massverhältnisse im männlichen und weiblichen Körper, was bis auf und

noch nach Vasari, ausser von Dürer in seinen Proportionsstudien, von niemandem berücksichtigt wurde, verlangt.

b. *Die Bewegung.*

Daraus, dass Mander, der vornehmlich auf die Beherrschung der menschlichen Figur Gewicht legt, für seine Kompositionslehre fast ausschliesslich italienische Beobachtungen, wie sie schon von Alberti und Lionardo literarisch fixiert waren, benutzte, resultiert, dass auch bei ihm nur die Stellung und Bewegung des Körpers wie sie durch die Gewichtsverteilung, die die Motionen der Glieder bewirken, bedingt sind, berücksichtigt wird.

Mander geht von der stehenden Figur aus, sie richtig zeichnen zu können, gilt als wichtigste Aufgabe. Zu diesem Zwecke wie zur Klarlegung der Mittelachse des Körpers, empfiehlt er nach Lionardo die Verwendung des Senkellotes, das aus der Kehlgrube zu fallen und den innern Knöchel des Standbeines zu streifen habe; welche Vorzeichnung jedoch er, entgegen Lionardo, nicht immer effektiv ausgeführt wissen will. Eine andere Hilfszeichnung gibt er zur Anlage des Kopfes; hierfür sei die Zeichnung eines Ovals mit eingezeichnetem Kreuz ein praktisches Hilfsmittel (c. II, 5). Diese einfache Angabe, bei der jede nähere Bestimmung, in welcher Höhe etwa der Kreuzesquerbalken zu geben oder was durch ihn auszudrücken sei, fehlt, verweist nur auf eine seit alter Zeit in den Ateliers verwendete Hilfskonstruktion [66]).

Bei der einfachen Stellung soll darauf geachtet werden, dass die Hüfte auf der Standbeinseite ausbiegt (c. II, 6). Im Anschluss an diese Forderung ist der interressante Exkurs (c. IV. 20) zu erwähnen, in dem er beeinflusst von der klassizistischen Aesthetik Lionardos den auf älteren niederländischen Bildern häufig vorkommenden gotischen Kontrapost, der auf der Unkenntnis der Ponderation des menschlichen Körpers beruht, als einen Fehler rügen zu müssen glaubt, den sich selbst berühmte Meister (man vergleiche Corn. Engelbrechtsen, den Lehrer des von Mander so gerühmten Lukas van Leyden [67])) zu Schulden hätten kommen lassen. Mander will bemerkt haben, dass häufig die Schulter derjenigen Seite, auf der die Hüfte ausbiegt von diesen Malern hoch-

gezogen gegeben werde, und das sei falsch. Die Beschreibung wirkt bei Mander nur deshalb etwas unklar, weil er eine nähere Bezeichnung von Stand- und Spielbeinseite anzugeben vergisst; denn nur dann kann dieser Fehler konstatiert werden, wenn die Divergenz der Verbindungslinien von Hüftbeinkamm und Inguinalfalte und der Brustwarzen auf der Standbeinseite sich findet.

Von der ruhigen Stellung kommt er zu den einfachen Bewegungen des Körpers und seiner einzelnen Teile für sich und unter einander. Mander kennt entsprechend der von Alberti überlieferten, im Timaios vorgetragenen Lehre Platons, sieben Bewegungsarten (c. V, 5.) und nicht acht, wie sie Lionardo und nach ihm Lomazzo fordern. Wie diese Angabe nun, so beruhen alle ferneren Vorschriften einfacher Bewegungen auf Albertischen wie Lionardoschen Vorschriften, so für die Bewegung des Kopfes, der sich nach einer andern Richtung hin bewegen soll wie der übrige Körper, der nach der Seite des vorgestreckten Fusses gerichtet sein soll; so ist auch die Forderung, den Körper nicht durch die Arme überschneiden zu lassen, einfach Exzerpt aus Alberti-Rivius, und Mander denkt keineswegs daran, das Motiv der Deckung [68]) vermeiden zu lassen, wie es in der Antike allerdings zur Beobachtung der perspicuitas gefordert wurde [69]), u. s. f. Um die Ponderation bei stark bewegten Figuren zu wahren, empfiehlt er wieder als Hilfe das Senkellot (Lionardo). Der Kopf darf dann nicht weiter vorgestreckt werden, als bis das von ihm gefällte Lot den vorgreifenden lasttragenden Fuss berührt [70]); er darf ferner nur soweit gedreht werden, als bis das Kinn gerade über der Achsel steht und nicht weiter zurückgelehnt werden, als bis die Augen den Zenith erblicken. Bei der Bewegung der Arme verlangt er vornehmlich zweierlei: 1. darauf zu achten, dass der Arm der Standbeinseite nicht emporgestreckt wird und 2. dass nie beide Arme zu gleicher Zeit in die Höhe ragen; endlich darf die Hand nur so hoch emporreichen als es der in die Horizontale gebrachte Oberarm erlaubt. Bei der Anlage der Beine wird gefordert, dass die Entfernung der beiden Füsse nicht mehr als einen Fuss beträgt. Bei sitzenden Figuren ist darauf zu achten, dass die Kniee nicht zu weit auseinandergenommen werden und dass ferner die Verlängerungen der Unterschenkel sich unterhalb der

Sohle schneiden. Bei der gleichzeitigen Bewegung von Armen und Beinen verlangt er, einer Forderung Lionardos, der wohl auf Quintilian fusst, folgend, die Vermeidung der Isodynamie, denn die Natur lehre ein gleichzeitiges Bewegen entgegengestreckter Extremitäten. Mander betont also den gegenseitigen Kontrapost, der in der italienischen Kunsttheorie il serpentinato genannt wurde [71]) und der von Brunn den Namen Chiasmus erhalten hat. Dass die Bewegung schliesslich weder übertrieben noch dem Gesetz der Angemessenheit zuwider laufen soll, versteht sich bei Mander, dem Schüler der Italiener, von selbst, so dürfen die Glieder nicht gebrochen und verdreht (storpiato) erscheinen, sie sollen nicht durcheinander geflochten sein u. s. f.

c. *Physiognomik. Mimik.*

Anschliessend an die Bewegungslehre pflegt die Lehre von der Darstellung der Affekte zu folgen. Mander musste sie berücksichtigen, verzichtete aber darauf sich weiter auf die Physiognomik einzulassen, und so konnte er die philosophischen Untersuchungen eines Aristoteles, Trogus und Adamantius bei Seite lassen, wobei nicht anzunehmen ist, dass er ihre Schriften überhaupt kannte — die Namen des Trogus und Aristoteles konnte er in der von ihm stark benutzten Enzyklopädie des Plinius finden, aus der dann auch das wenige, das er für die Physiognomik beibringt, schöpft, und Adamantius war sonst als Quelle bekannt, wenigstens findet man ihn hier und da zitiert [72]) — denn es finden sich nicht die geringsten Uebereinstimmungen; ja er übergeht auch die mit der Affektenlehre eng verbundene Lehre vom Einfluss der Temperamente [73]), die Lionardo allerdings berücksichtigt hatte. Ihn interessirt allein, und hierin folgt er seiner Vorlage Alberti-Rivius, der mimische Ausdruck des Gesichts und die Erscheinungsformen des psychophysischen Parallelismus im menschlichen Körper, das instinktive Mitarbeiten der Gliedmassen als Folgeerscheinungen der Affekte, während er jede Auslassung über die verschiedenen Gesichtstypen unterdrückt. Er gibt ferner nur die unwillkürlichen Geberden, die nacheinander besprochen werden, wahllos wie sie ihm in den Sinn kamen. Es mag eben

nicht Zufall sein, dass die willkürlichen Geberden, die eigentliche Zeichensprache, bis auf ein Beispiel ganz ausgeschaltet bleiben, da sie schon in der Quelle übergangen wurden und ihm, dem Nordländer, noch weniger wichtig erscheinen mochten. Das ändert auch nicht, dass er zur Wiedergabe der Geberden den Künstler auf das Studium der im Theater gebrauchten Ausdrucksmöglichkeiten verweist [74]), wie auch an einer Figur Gesten, wie sie ein guter Schauspieler ausführt, verlangt [75]). Denn hierdurch sollte eben nicht nur der Maler auf das ganze Bereich aller Ausdrucks- und Bewegungsmöglichkeiten hingewiesen, als vielmehr das Postulat aufgestellt werden, dass das Geberdenspiel auch im Gemälde durch den darzustellenden Stoff gegeben und vor allem bedingt ist (eysch der historie), wodurch sich zugleich ergab, dass auch der Affekt nach bestimmten Formen wiederzugeben ist, die so festgelegt sind, dass Mander es unternehmen konnte, das Gesicht der berühmten sterbenden Mutter des Aristides zu beschreiben. Es ist leicht verständlich, dass eine derartige Festlegung der Affekte, verbunden mit der grossen Geberde, endlich zu einer richtigen „Gefühlsstilisierung", wie Diez sagt [76]), kommen musste.

Diese mögliche Schematisierung erlaubt es Mander, nach einer besonderen Anführung der wichtigsten Gesichtsteile eine ausführliche Beschreibung eines lachenden und weinenden Gesichtes (c. VI, 36—7) zu geben, wobei er in Ausführlichkeit und richtigerer Beobachtung über Lionardo hinausgegangen ist, um den Maler vor dem Vorwurf, den Alberti schon erhoben hatte, dass er nämlich dieselben in seinen Gemälden nicht unterscheiden könne, zu bewahren. Diesen folgt die Beschreibung eines traurigen (c. VI, 44—8) und eines angsterfüllten Antlitzes (c. VI, 69). In allen diesen Fällen notiert er allein die rein zeichnerische Aenderung, die das Gesicht durch die neu auftretenden Falten, durch das Verzerren erleidet. Doch es mag darauf hingewiesen werden, dass er auch die malerischen Erscheinungsformen, d. h. die physiologischen Aenderungen des Gesichtes, durch welche Ursache sie auch bedingt sein mögen und in welcher Art sie sichtbar werden, der Betrachtung unterzieht, wie alt diese Beobachtungen an sich auch sein mögen. So macht er Angaben über den Wechsel der Gesichtsfarbe bei

den verschiedenen Seelenzuständen: bei Liebe und Scham wird das Gesicht rot gefärbt, bei Neid und Angst mit fahler Blässe überzogen.

Dem Kapitel hängt er schliesslich noch einen reichlich langen Kanon nachahmenswerter Beispiele an, da er von der Wichtigkeit der Darstellung der Affekte, die bis jetzt von den grossen Meistern nur unbewusst oder aber instinktiv verwendet worden seien, überzeugt ist. Leider bedient er sich auch hier, wie bei den Bilderlisten anderer Kapitel, wieder ausschliesslich antiker Kunstwerke, die ihm nur durch die Lektüre vertraut waren, sodass man selten entscheiden kann, in welchen Gemälden der Künstler Mander seine Forderungen verkörpert fand. Das einzig fassbare Beispiel ist der Kindermord Pieter Brueghels in Wien, denn auch die oft zitierte Navicella Giottos [77]), die er wohl gesehen haben mag, verdankt ihre Erwähnung nur ihrem literarischen Ruhm.

d. *Die Gewandung.*

Trotz der bevorzugten Stellung der nackten menschlichen Gestalt in der italienischen wie in der romanisierenden niederländischen Kunst und trotz des Nachdrucks, den Mander auf die Kenntnis des Aktes legte, wird die eingehende Behandlung der Anatomie gänzlich übergangen. Mander spricht wohl von der Notwendigkeit den Akt zu studiren, um die Muskellagerungen bei Ruhe und Bewegung genau zu kennen, aber es fehlt selbst der geringste Hinweis für den Schüler, wie er sich diese Kenntnis aneignen kann, d. h. theoretisch, denn zur praktischen Uebung verweist er auf das Sezieren der Leichen [78]). Um so breiter nun spricht er aber von der Gewandung, in engstem Anschluss an die etwas allgemein gebliebenen Formulirungen Lionardos.

Bei der Wiedergabe des Stoffes ist zuerst auf die Art desselben genau zu achten, da sich je nach seiner Natur verschiedene Faltenbildungen ergeben. An den Gewändern liebt er den Zug ins Grosse, lange schleppende Gewänder mit in grossen Wellen verlaufenden Säumen; darum bevorzugt er besonders die wollenen Stoffe, die grosse flächige Bahnen werfen, ohne wie die Leinwand sich in unzählige Fältchen zu zerknittern (Lionardo). Die-

ses starke Faltengekräusel, das besonders bei Aldegrever eine Wiedergabe fand, ist Mander so unsympathisch, dass er den Westfalen, als seltenen Ausnahmefall, tadeln zu müssen glaubt. Denn diese Knitterung erweckt den Eindruck des Unüberschaulichen oder der Konfusion, wie er in Anlehnung an die italienische (wohl zuerst Albertis) Ausdruckweise sagt.

Bei der Wiedergabe der Falten ist die genaue Kenntnis ihres Beginnes, Verlaufs und Endes erforderlich; sie müssen auseinander hervorgehen wie, nach dem oft zitirten Albertischen Beispiel, die Aeste aus dem Baumstamm. Für ihre Bewegung empfiehlt er wiederum dieselben sieben Bewegungsarten, die auch für den Menschen vorgeschrieben waren. Desgleichen ist genau Acht zu geben, wo die Gewandstücke sich am menschlichen Körper stauen, wie z. B. an den Gelenken der Gliedmassen, und wo sie sich spannen. Dies ist darum wichtig, da helle belichtete Stellen nicht durch unmotivirtes Faltengekräusel unterbrochen werden dürfen (Lionardo)[79]. Aus diesem Grunde rügt er die Falten am Moses des Michel-Angelo, die sich über des rechte Knie hinziehen. Die schweren Falten antiker Statuen des 5. Jhd. wie etwa die der sog. Demeter des Kapitol (Bellona des Kapitol) empfindet er als hässlich, als zu bewegungslos [80]; während die hellenistische Flora des Palazzo Farnese mit ihren leicht gebauschten Gewändern, die auch die Glieder sichtbar werden lassen, dem von ihm vertretenen Geschmacke (Lionardos) am nächsten kommt. Neben diesen Forderungen, die im wesentlichen die Beobachtung eines plastisch empfindenden Künstlers verraten, die aber schon in der italienischen Theorie ihren Ausdruck gefunden haben, treten die des auch malerisch interessirten. Als besonders malerisch wirkend empfiehlt er die moderne Kleidung (c. X, 28)[81] wegen der dadurch bedingten Möglichkeit zur Wiedergabe von Seide, Satin und Samt, die besonders in der venezianischen Kunst ihre Vertreter gefunden hat. Um sie malen zu können müsse Rücksicht auf die Harmonie der Farben genommen werden, das sei bei weitem das Wichtigste. Er stellt deshalb eine ganze Liste von Farben zusammen, deren Intensitätswerte sich nicht gegenseitig aufheben (c. X, 19). Er unterlässt es ferner auch nicht, eine Angabe für das Samtmalen, um den Effekt richtig herausholen zu kön-

nen, zu machen, und für das Seidemalen empfiehlt er ein technisches Lasirverfahren, wie es auch im Mayernemanuskript, das, um 1620 geschrieben, für die ausführlichste Quelle zur Kenntnis der niederländischen Maltechnik im 17. Jhd. gilt [82]), für die Stoffmalerei empfohlen wird.

---

2. Das Historienbild.

Für Mander ist es feststehende Tatsache, dass ein Historienbild nach bestimmten Regeln aufgebaut werden muss. Seine Lehre geht dahin: Wer sich an die Komposition eines Historienbildes macht, hat zuerst, sei es mit Hilfe der Lektüre, sei es aus eigener Erfindung heraus, den Stoff durchzuarbeiten, auf-dass bei der Anlage der Rahmen nicht durch die Fülle und Grösse der Figuren nahezu gesprengt werde oder aber gar die Körper der Tiere und Menschen vom Rahmen überschnitten werden (c. V, 14). Lockerheit in der kompositionellen Fassung und Klarheit im Aufbau sind die wichtigsten Forderungen. Um sie in der Komposition leicht beurteilen zu können, gilt ihm als vorzügliches Hilfsmittel zum Entwurf des Bildes der auch bei den Italienern immer verwendete Karton, wenn möglich in Originalgrösse. Es ist bezeichnend für seine durchaus vlämische Kunstanschauung, dass die ausführlicher beschriebene und keiner Vorlage entlehnte Komposition das kleinfigurige vlämische Historienbild ist mit jener so charakteristischen Fülle an Staffage und Handlung. Wohl erwähnt er das Kompositionsprinzip: ganz wenig Figuren und diese möglichst gross. Aber es bleibt bei ihm nur bei der Erwähnung, ausserdem war es ja auch schon in seiner Quelle Albert-Rivius aufgeführt.

Für die Anlage empfiehlt Mander nun zuerst, die beiden Seiten des Gemäldes mit irgend welcher Staffage anzufüllen, worunter er sicher auch Figuren verstand, die als Repoussoirs verwendet und im Vordergrunde angebracht, die Wirkung der Perspektive erleichterten. Die Mitte des Bildes soll frei gelassen werden für einen weit in die Ferne reichenden Durchblick, wenn immer möglich auf eine Landschaft mit kleinen Figuren. Um diesen Durch-

blick möglich zu machen, sollen die Figuren des Vordergrundes in sitzender oder liegender Stellung verharren. Die einzelnen Figuren selbst sollen in Gruppen zusammengefasst werden, die wieder in grösster Verschiedenheit unter sich wie in ihren Einzelgliedern zur Erzielung reicher Abwechslung gegeben sein müssen, so wie sie die Gemälde Tintorettos und Michel-Angelos „Jüngstes Gericht" zeigen. Im Anschluss an Michel Angelo wirft er die interessante Frage auf, ob nämlich der Mangel einer Fernwirkung in dem—allerdings wie eine blaue Wand wirkenden—Himmel Anlass zu einem, von gewissen Leuten erhobenen, berechtigten Tadel geben könne. Er selbst kommt aber zu keinem Urteil, da er das „Jüngste Gericht" als Vorbild kunstgerechter Gruppenkomposition zu retten sucht.

Wen Mander unter den Tadlern versteht, ist nicht ganz zu erklären, da die in der Literatur niedergelegten Angriffe sich lediglich auf eine angebliche Laszivität richten, die durch die Nacktheit der heiligen Gestalten ausgedrückt würde, oder auf die unmögliche Darstellung einzelner Figuren; aber sie beanstanden nicht die Komposition als Ganzes [83]).

Um der Forderung nach Deutlichkeit des Sinnes der Historie (c. V, 43) gerecht zu werden, gibt es nach Mander zwei Wege: Entweder durch die Anordnung der Gruppen oder die der Figuren. Im ersteren Fall ist es nötig, die Hauptszene (scopus) herauszuheben. Das ist auf zweierlei Art möglich: Entweder die Hauptszene wird so dargestellt, dass sie das psychologische Zentrum des Gemäldes bildet, indem die Assistenzfiguren um sie herum gruppirt werden und zwar so, dass die ausschlaggebende Szene nicht in den Vordergrund gesetzt wird, wie dies auf den älteren niederländischen Gemälden zu sehen sei; es wird also das Hineinschieben in den Bildraum gefordert, die scheinbar absichtslose Anordnung, die aber der Deutlichkeit zu liebe doch konstruirt werden musste, im Gegensatz zu der spitzfindig pointirenden Art der alten Niederländer wie auch der Generation, die um die Mitte des 16. Jhd. lebte, die die Haupthandlung in die vorderste Bildebene zu rücken pflegten. Oder aber es wird eine Figur gleichsam als Exeget eingesetzt, die durch Geberden auf die Hauptszene hinweist. Diese letzte Forderung ist nun nicht original und gar literarische Fixi-

rung einer spezifisch holländischen Forderung der Gruppenkomposition, sondern ist aus Alberti-Rivius übernommen.

Für den zweiten Fall gibt es drei Lösungsmöglichkeiten: entweder die Anzahl der Figuren wird beschränkt und Mander spricht dann von „eensaeme historien" im Gegensatz zu den von Figuren überladenen „copioose" (Alberti); oder aber die Figuren werden durch besondere Stellungen hervorgehoben (c. V, 36), indem lediglich wie bei der Gruppenkomposition die übrigen Figuren zu Assistenten degradirt werden oder endlich die wichtigste Figur wird malerisch sichtbar gemacht, indem sie durch eine dahinterstehende, aber beschattete Figur hervorgehoben wird, eine Forderung, die nur im Prinzip des Sich- abhebens lionardesk ist. Besonders dies letzte Kompositionsmittel: helles gegen dunkles zu setzen und umgekehrt war dann in der italienisirenden Kunst der Niederlande ausserordentlich beliebt und als äusserst praktisch schon darum immer verwendet, als dem Künstler die sorgsam durchdachte Gliederung der Komposition erspart blieb, um Klarheit, ohne die Figuren isoliren zu müssen, zu erreichen. Dem Gesetz der Mannigfaltigkeit endlich muss entsprechend den italienischen Quellen dadurch Rechnung getragen werden, dass in den Figuren die grösste Mannigfaltigkeit gegeben wird, oder aber die einfache Legende des Gemäldes soll durch Beiwerk, d. h. hier durch Symbole „poetische Bedeutungen" erweitert werden. Ersteres muss dem Ermessen des Malers überlassen bleiben, für das letztere aber war die Lektüre moderner allegorisirender Dichter wie Sannazaro besonders erforderlich, obgleich auch da dem Maler immer noch die Möglichkeit freier Answahl übrig blieb. Die lange Reihe von Beispielen, die grösstenteils Plinius entlehnt sind, möge unerwähnt bleiben; genannt mag doch werden, dass Mander eine Verkündigung des Zuccaro wie Rossos: Maria erlöst Adam und Eva, als wichtige Vorbilder galten. Allerdings hat ihn kaum Autopsie von dem Werte der Bilder überzeugt, sondern allein Vasaris literarische Würdigung.

---

3. Die Landschaft.

Mander ist sich bewusst im besonderen Betonen dieser Bild-

gattung etwas durchaus neues zu geben. In der italienischen Theorie fehlten Angaben über Anlage und Komposition von Landschaftsbildern, aus denen hervorgeht, dass sie als eine Bildgattung für sich anerkannt würden [84]). Lomazzo [85]) spricht wohl von einer Dreiteilung der Landschaftsgemälde, nimmt dieselbe aber nur nach Unterschied des toten Beiwerks vor. Es mag aber erwähnt werden, dass Lomazzo [86]) die Ermordung des Petrus Martyr Tizians als vorbildlich für die neue Auffassung in der Wiedergabe der Bäume preist, in welcher Hinsicht das Werk auch heute besonders gewertet wird. Doch schon Lionardo berücksichtigt ausgiebig in seinem Malerbuche die Landschaft, jedoch nicht als eine besondere Gattung von Gemälden. Er bleibt völlig in der naturwissenschaftlichen Untersuchung über Erscheinungen, die an den zum Landschaftsbild gehörenden Kompositionselementen sichtbar werden, stecken. Der VI. Teil seines Malerbuches trägt auch nur den Titel: von den Stämmen und vom Laub, was dem Inhalt gerechter wird, als wenn, wie das von Seidlitz getan wurde [87]), dieser Teil die Landschaft genannt wird.

Mander beginnt seine Ausführungen mit dem Hinweis auf die notwendige Beobachtung des Horizontes, auf dem der Augenpunkt fixirt werden soll (c. VIII, 9), und des Augenpunktes zur Durchführung der Luftperspektive d. h. zur richtigen Abnahme der Farbenstärke nach dem Hintergrunde [88]) zu und zum Verschwindenlassen aller senkrecht auf den Hintergrund zulaufenden Linien. Für die Darstellung empfiehlt er alles, was aus der Vielfältigkeit der Natur zur Wiedergabe gebracht werden kann. Alles könne wiedergegeben werden, Farben genug ständen ja dem Maler zu Gebote, und so sollen auch die metereologischen Erscheinungen wie Schnee, Hagel, Regen, Nebel und Sturm ihre Darstellung finden (Lionardo), wie der schöne unbewölkte Himmel, dem die Niederländer auf ihren Bildern eine auffallende Vernachlässigung angedeihen liessen im Vergleich mit dem auf italienischen Bildern fast durchweg gegebenen heiter blauen.

In der Landschaftskomposition empfiehlt Mander das Studium Tintorettos, Muzzianos, Tizians und des in Abhängigkeitsverhältnis zu letzterem stehenden P. Brueghels d. ä. Das Interessante an dieser Forderung ist, dass Mander ausdrücklich auf

Tizians Holzschnitte hinweist. Da uns tizianische Landschaftsschnitte nicht bekannt sind, ja überhaupt keine Originale ausser dem trionfo della fede, so können hier nur die Arbeiten von Stechern aus Tizians Kreis verstanden sein, vor allem wohl von Domenico Campagnola [89]), dem ersten professionellen Landschafter Venedigs, dessen Werk übrigens bis in die neueste Zeit mit dem Tizians verwechselt wurde. Und Campagnola nun pflegte bei der Ausarbeitung in seine Landschaft eine Fülle interessanter Einzelheiten hinein zu packen wie es der Gewohnheit Tizians keineswegs entsprach; dies ist auch das Charakteristikum Coninxlooscher Frühbilder [90]), auf den Mander sicher hinweist, wenn er die grossen Nachfolger Brueghels der Beachtung empfiehlt; denn von Coninxloo sagt er, dass dieser der gegenwärtig beste Landschaftsmaler sei und dass seine Manier in Holland nachgerade stark nachgeahmt würde [91]).

Manders eigene Angaben zur Anlage eines Landschaftsgemäldes lauten dahin:

a. Vordergrundskomposition: Besonderer Nachdruck muss auf die Anlage des Vordergrundes gelegt werden, dieser muss möglichst kräftig angelegt sein; dadurch wird ein leichteres Darstellen der Wirkung der Luftperspektive ermöglicht. Das Gewicht des Vordergrundes muss noch unterstützt werden durch Anbringen gewichtiger Bäume, die nach dem schon besprochenen Kompositionsprinzip auf beide Seiten des Bildes angeordnet werden sollen. Mander spricht von Bäumen und Baumstämmen, ein Beweis, dass ihm Coninxloo vorschwebte, da letzterer gerade mit solchen durch den Rahmen abgeschnittenen Bäumen seine Landschaftskompositionen auf beiden Seiten zu rahmen pflegte. Diesem selben Kompositionsprinzip zufolge verlangt er, dass alles Beschweren des Vordergrundes mit unnötiger anderer Staffage vermieden werden soll, d. h. im Vordergrund sollen keine Häuser angebracht werden, sofern man ihn mit Landschaftsstücken und Figuren allein lebendig gestalten kann; doch bleibt auch hier nur die durch die darzustellende Historie geforderte Anlage massgebend. Die landschaftlichen Versatzstücke, unter denen Mander kleine Kräuter versteht, sollen darum angebracht werden, um dem Vordergrunde Leere und die damit verbundene

Trostlosigkeit zu benehmen. Uebrigens ist auch dieser Forderung Coninxloo und neben ihm, nach Manders Ansicht, Bloemaert besonders nachgekommen[92]). Ausführlich geht nun Mander auf die Darstellung der Bäume ein, die das Hauptversatzmittel des Landschaftsgemäldes bilden, wobei er wieder fast ausschliesslich Eigenes, trotz Lionardos weitgehenden Untersuchungen, bietet. Abgelehnt werden von vornherein Bäume, die mit ihrer kompakten Laubmasse rund beschnitten erscheinen, wie er sie etwa aus Landschaften Patinirs in der Erinnerung haben mochte, desgleichen Bäume, an denen die Blätter gezählt werden können, da sie zu langweilig wirken. Gefordert wird die Wiedergabe einer schönen, füllenden Blattart — Muzziano etwa verwendete die Kastanie[93]) — wie z. B. die der Eiche als das wirksamste Mittel, den Eindruck einer guten Landschaft hervorzurufen. Um das Laub, das nur oben am Stamme ansetzen soll, nicht in der alten Weise als Masse zu geben, empfiehlt es sich, dasselbe durch kleine kreuz- und querlaufende Aeste und Zweige zu unterbrechen. Endlich gehört dazu ein gutwirkender Baumstamm. Eiche möchte Mander auch hier besonders empfehlen, aber auch Birke und Buche, die durch den schönen Wuchs der Stämme, unten dick und nach oben sich verjüngend, den verschiedenen Anforderungen besonders gerecht werden.

Mit diesen nur die plastische Erscheinungsform der Bäume wiedergebenden Anmerkungen begnügt sich Mander nicht. Ebenso grossen Nachdruck legt er auf das Kolorit, das ihm nicht schön und richtig genug gemalt werden kann. So gibt er, allerdings in Anschluss an Lionardo, minutiöse Angaben über die Verwandlungen des Grünen in der Landschaft, damit auch dem Gesetz der Richtigkeit neben dem der Wohlgefälligkeit Rechnung getragen wird: an den Hügelabhängen wie in den feuchten Niederungen hätte das Laub dunkel bis blaugrüne und smaragdartige Färbung zu tragen, während das frische Laub gelb- bis esmeraldgrün zu malen ist. Desgleichen genau hat das Baumlaub auf seine verschiedene Nüanzirung hin beobachtet zu werden.

b. Tiefenkomposition: Ihr gehören die weiteren Forderungen an wie das allmähliche wellenartige Verlaufenlassen der Gründe ineinander. Denn das Erzwingen einer Tiefenwirkung durch In-

einanderschieben von Baum- und Felskulissen, d. h. hier in formalem Sinne nicht etwa als Farbflächen verstanden, empfindet er als hässlich, doch sind solche Forderungen ganz allgemein und finden sich auch bei den Italienern wie z. B. Lomazzo. Bei der Anlage der Landschaft soll ferner wie beim Historienbild die Mitte freigelassen werden für einen weit nach hinten reichenden Durchblick, der, wenn möglich, auf Städte, Flussläufe und Felsen mit Burgen zu gehen hat. Die Landschaft soll dabei keineswegs auffrisirt und zurecht gestutzt sein, mit andern Worten, es sollen keine fein herausgeputzten Häuser mit roten Ziegeldächern verwendet werden, sondern eher das Gegenteil, um den Eindruck der Natürlichkeit zu gewinnen. Die Häuser sollen mit Stroh bedeckt sein, davor verkrüppelte Bäume, hinten blühende Felder, daneben gepflügte Aecker, Wasserläufe, die den Kurs in das Bild hinein nehmen, hinten Berge, hellgraue Felsen, die sich so hoch erheben sollen, dass deren kahle Häupter von den Wolken bedeckt erscheinen.

Alle diese Angaben sind trotz ihrer Allgemeinheit prägnant genug, um erkennen zu lassen, an welche Art von Bilder er gedacht haben mag. Es sind eben die Stiche P. Brueghel d. ä., besonders die Folge der „grossen Landschaften" wie die der kleinen, 1559 bei Hier. Cock erschienenen, zu deren erstere auch die von Mander geschilderte Alpenlandschaft zu zählen ist [94]).

Einmal beginnt er mit der Schilderung einer Frühlingslandschaft, setzt aber die Reihe nicht fort, so dass man nicht weiss, ob er an die beliebte Serie von Monats- und Jahreszeiten-Darstellungen gedacht hat und sie aufzählen wollte, wie sie uns aus Miniaturen des 16. Jhd. bekannt sind [95]).

In seinen allgemeinen Schilderungen gibt Mander den bekannten Typus der idealen Landschaft des 16. Jhd. in der Art einer Brueghelschen Landschaft, wo die Vielgestaltigkeit der Motive und möglichst reiches Geschehen zusammengegeben ist mit der unendlichen Weite des Raumes und der grossen Bewegung durch das Ineinanderfliessen und Verknüpfen der einzelnen Gründe, woraus zu ersehen ist, dass für Mander Patinir und seine trockne Art der Landschaftsdarstellung, die in einer Zusammenstellung mehr oder minder selbständiger Teilräume bestand, eben nicht mehr als

die „moderne" und allein mögliche galt. Wenn er aber auf Einzelheiten wie den Baumschlag oder die Frühlingslandschaften eingeht, stellt er Forderungen, denen Brueghel noch nicht gerecht geworden ist, wie gerade die Idyllik der Frühlingslandschaft. Reine Stimmungslandschaft wie reinen Naturausschnitt kennt Mander noch nicht, er verlangt immer noch die Wiedergabe kleiner Staffagefiguren in der Art, wie sie auch in der Miniaturmalerei gepflegt wurde, sowie die Komposition mit der besonderen Betonung des Vordergrundes durch Rahmung auf beiden Seiten und freien Einblick in die nach hinten zurückweichende Tiefe, in der Art der Landschaftskompositionen des Coninxloo und seiner Schule.

4. Die Tiere.

Alberti wie Lionardo verlangen in der Komposition des Geschichtsbildes auch die Darstellung von Hühnern, Hunden, Vögeln, Pferden und Rindern. Mander widmet den Tieren ein ganzes Kapitel. Am ausführlichsten wird das Pferd als das edelste Tier besprochen. Ueber das Pferd war schon mehrfach gehandelt worden, so wollte auch Dürer in seinem geplanten Malerbuche ein Kapitel dem Pferde widmen, wie man aus den erhaltenen Inhaltsverzeichnissen der Londoner Handschriften weiss [96]).

Eine eingehendere Besprechung wäre an sich nichts merkwürdiges gewesen, aber entsprechend der ganzen Anlage des Buches wird zuerst die Berechtigung zu einer Behandlung erwiesen durch Aufzählen der sittlichen Eigenschaften eines Pferdes, belegt durch antike Beispiele. Mander gibt dann auch noch ein geometrisches Konstruktionsschema mit Hilfe dreier Kreise zur richtigen Zeichnung eines Pferdes, das, weil sehr approximativ gegeben, leider nur von geringer Bedeutung ist. Dürer verwendet in der Konstruktion des Pferdes in seinem Stich Ritter, Tod und Teufel sein beliebtes Kubenverfahren [97]), worin ihm H. S. Beham, der den Proportionen des Pferdes ein ganzes Buch widmete [98]), folgte; wohingegen Lautensack in seiner Konstruktionslehre die Kreisbogen verwendet [99]), doch gibt er nur zwei Kreise, während Mander drei verwendet wissen will. In der weiteren Beschreibung

des Pferdes folgt er seinem Schema, zuerst die allgemeine Erscheinungsform zu umreissen, dann die geforderten koloristischen Qualitäten anzugeben. So fordert er die Anlage eines kleinen Kopfes bei wohlgenährtem grossem Körper; im Kolorit eine gewisse Nettigkeit: braunrot und blaugrau wird bevorzugt, weisse Flecken an Stirn und Fesseln, daneben achthaben auf das Glänzen des Felles wie die flackernde Wellenbewegung des Haares. Den Pferden folgt in der Behandlung das Rindvieh, in der eine ebenso lange Reihe antiker Künstleranekdoten gegeben wird wie in der des Pferdes. Im Anschluss an Myrons Kuh endlich wird eine Auswahl von zwölf Epigrammen aus den zahlreichen, die einst griechische Dichter zu ihrem Ruhme verfasst hatten, gegeben.

---

5. Die Beleuchtungslehre.

Im Kapitel von der Reflexion, Spiegelung und dem Widerschein spricht Mander von Optik und der Beleuchtungslehre, da er unter Reflexion die Wirkung des direkten wie abgeleiteten Lichtes versteht [100]). Rivius wie auch Vasari lassen beides unerwähnt, Lionardo dagegen behandelt auch dieses Problem. So finden wir denn auch hier wieder neben von Mander selbst Beobachtetem Entlehnungen aus Letzterem. Das einzig Wissenschaftliche, die Regenbogentheorie, (c. VII, 10—13), hat Mander aus antiken Schriftstellern, Plinius und Aristoteles; auch die scheinbar eigene Polemik gegen eine falsche Annahme in derselben stützt sich auf Aussagen des Letzteren. Seine Lehre endlich über die Entstehung der Farben aus der Mischung von Feuer und Wasser beruht ebenfalls auf antiken Theorien wie sie z. B. in Platons Timaios [101]) ihren Ausdruck gefunden haben.

Die Reihe der Spektralfarben im Regenbogen möchte Mander für vorbildlich halten für die Anordnung der Farben auf der Palette (Lionardo). Mander verlangt aber, das Weiss dem Daumen am nächsten zu setzen. In wie weit diese Forderung in der Praxis befolgt wurde, kann man wohl nicht mehr sagen. Sie stimmt wenigstens mit der im Mayernemanuskript angegebenen Reihenfolge der Farben nicht oder doch nur sehr oberflächlich überein [102]).

Mander kennt nun drei Arten von reflektirtem Licht auf Gemälden:

1. die Beleuchtung durch direktes Licht mit verschiedenen Entstehungsquellen, wie dem Mond, dem Schmiedefeuer, Bränden und der Kerze. Diese Art Licht findet sich auf Arbeiten des Jacomo Bassano, die hierdurch eine starke illusionistische Wirkung besitzen, wie auch bei G. Congnet, in der Höhle Platons des C. Cornelisz. und der grossen Zeichnung des Hendrik Goltzius: Sine Cerere et Baccho friget Venus.

2. Die Glanz- und Reflexlichter, wie sie auf der menschlichen Haut und allen glatten Gegenständen überhaupt lediglich schon infolge Spiegelung benachbarter Gegenstände sich zeigen, welche Erscheinungen besonders in Pieter Aertsens Küchenstücken hervorragend beobachtet worden seien. Zu dieser Kategorie ist auch die Irradiation (c. VII, 8) in stehenden Gewässern zu rechnen, die erst in spätester Zeit ihre Wiedergabe auf niederländischen Gemälden fand und

3. endlich als eine Erscheinung für sich [103]), die Beleuchtung der Innenräume durch diffuses Licht indirekter Sonnenstrahlen, wie sie vor allem von Raffael in den Loggien im Gemälde des Isaak und Rebekka, von Dürer im bekannten Stich „Hieronymus im Gehäus" wiedergegeben sind.

Mander fordert am Schluss seine Maler auf, durch eifriges Naturstudium in der Wiedergabe der Glanz-und Reflexlichter sich immer mehr zu vervollkommnen; er sah gerade durch sie eine erwünschte starke Naturwirklichkeit erreicht (c. VII, 55), denn die Momente bewusster Illusion werden sehr häufig und die Illusionswirkung geradezu schlagend.

Es ist aber nicht dies, was das Wesentliche des Kapitels ausmacht, sondern der Hinweis auf die koloristische Wirkung des Lichtes. Sie war also nur Mittel zur klarenAusprägung der menschlichen Figur im Gemälde, und wurde noch nicht völlig als verräumlichender Faktor verwertet.

Wenn er nach Plinius als Beispiel den Feueranbläser des Antiphilus und die ins Schlafgemach bei Fackelschein geleitete Braut des Aëtion zitirt und vor allem auf die noch wenig beachtete Kerze als hervorragende und sehr wirksame Lichtquelle hinweist,

so liegt die Bedeutung eben auf der plastischen Wirkung; sein gegebenes Beispiel, wie gerade durch sie der Kontur wirksam herausgearbeitet werden kann, möge das zeigen. Die Beleuchtung hatte ja fast ausschliesslich nur die Funktion der plastischen und nur dadurch der räumlichen Klärung; auch war sie dann als praktisches Hilfsmittel, um die nötige Gliederung in die oft lässig komponirten Historien zu bringen und die Uebersichtlichkeit des Formzusammenhanges zu klären, geschätzt. Mander erwähnt daneben aber auch eine malerische Funktion der Beleuchtung wie sie die in die gleiche Gruppe wie die Kerze fallenden Lichtquellen z. B. die Flammen und der Mond ausüben. Sie beeinflussen die Gegenstände nicht nur durch die unterschiedliche Stärke ihrer Helligkeit, sondern ebenso durch die ihnen eigentümliche Färbung. Hierbei vergisst Mander nicht, auf die je nach dem Verbrennungsstoff wechselnde Eigenfarbe und die daraus resultirende Aenderung der Lokalfarbe der beleuchteten Gegenstände aufmerksam zu machen.

---

6. Die Farbenlehre.

Es steht zu erwarten, dass Mander trotz seiner im Lehrgedicht zum Ausdruck gelangten florentinisch-mailändisch beeinflussten Kunstlehre in einem Teile des Grondt Angaben machen würde, in denen der für das Malerische interessirte Künstler zu Worte kommen würde. Dies geschieht in der Farbenlehre; ihr sind im ganzen vier Kapitel gewidmet; in ihnen vornehmlich wird das Maltechnische behandelt, abgesehen von den gelegentlich in den andern Kapiteln sich vorfindenden und hierher gehörigen Bemerkungen.

Ausführliche Listen, aus denen die schon zu Manders Zeiten auf der Palette gebräuchlichen Farben klar würden, finden sich nicht. Er gibt nur karge Andeutungen, die ausführlichsten da, wo er dem Maler die leicht verblassenden und wegen ihrer geringen Haltbarkeit zu vermeidenden Farben: Lampenschwarz, Asfalt, kölnische Erde, Terra verda, Grünspan, Auripigment, Mennige und Mastikot aufzählt [104]). Sie bleibt die ausführlichste, in der er von dem verwendeten Farbenmaterial spricht. Dazu kommen die gelegentlichen Aeusserungen, wie die Stelle, wo die verschiede-

nen Gelb aufgeführt werden: zweierlei Auripigment, Mastikot, Schüttgelb (c. XIV, 15) und Ocker. An Malerfarben sind ihm ferner noch bekannt: Aschblau, Smalt und Ultramarin; roter Lack, Zinnober und Mennige; Bleiweiss und Umbra.

Viel mehr Nachdruck als auf ausführliche Farbenlisten legt Mander jedoch auf ihre Verwendung. Der koloristische Eindruck ist ihm bei jeder Anlage die Hauptsache. Dabei ist es bezeichnend, dass er die Wirkung der Farben nur für Bildteile in Berücksichtigung zieht und den Lokalfarben dabei eine hauptsächliche Rolle zuerteilt; beim ganzen Bild spielt ihm die koloristische Fassung scheinbar eine weit geringere Rolle, beschränkt sich sogar völlig auf die Abwägung von Licht und Schatten.

Man muss jedoch um ein richtiges Urteil über seine Anschauungen zu bekommen, seine etwas zerstreuten Aeusserungen über Beobachtung koloristischer Gesetze zusammenstellen und man wird bemerken, dass Mander vielleicht doch ein stärkeres Interesse am malerischen Gesamteindruck eines Bildes hatte, d. h. dass er koloristische Darstellungsmittel empfahl, die für ein leichtes und flüchtiges Sehen berechnet waren. Harmonisch wirken nach ihm zwar in der Zusammenstellung die Komplementärfarben [105]). Diese Beobachtung jedoch wie die Forderung der Berücksichtigung der Lokalfarben, die er Lionardo entnahm [106]), sind kein Beweis dagegen, denn Mander sagt erstens nichts über ihre Stellung innerhalb der Farbenkomposition und ihre Verwendung zum unmittelbaren Kontrast, in welchem Falle allein sie den Gegenbeweis erbringen könnten, zweitens nichts über die Art ihrer eigenen Modellirung und drittens über den Grad ihrer Ausdehnung innerhalb des Gemäldes. Dass er aber die Wiedergabe ein und derselben (warmen) Farbe nur in verschiedener Tonqualität (c. XI, 9) und Intensität empfiehlt, ferner die Farben kleiner Intervalle im allgemeinen für schön empfindet, von den verschiedenen Farben im Schatten spricht wie auch die Vermeidung der Isolirung der Farbtöne (XII, 32) fordert, so möchten das doch Anzeichen einer mehr malerischen Anschauungsweise sein, als wie sie sich in italienischen Theorien vorfinden. Dem widerspricht, wenn auch nicht direkt, dass er die Brueghelsche Farbenkomposition lobt, die darin bestehen soll, dass ein zwischen neutralen Tönen ste-

hendes Blau oder Rot an Intensität gewinnen soll. Damit scheint auf die Isolirung einer Farbe hingewiesen zu sein, kann aber auch das Gegenteil bezwecken, dass die satte Farbe den grossen neutralen Farbenkomplex mildert [107]) und einen einheitlichen bunteren Ton hervorbringt, und wenn Mander endlich ein koloristisches Verfahren erwähnt, das eine mehr im plastischen Sinne arbeitende Malerei verwendet, z. B. das Verlaufenlassen des Himmels vom dunkelsten zum hellsten Ton (c. VIII, 16), dann auch neben einem Betonen der geringen Intensitätsdifferenz zwischen Vorder- und Hintergrund (c. VIII, 10; nicht c. XII, 35) die Abnahme der Farbenstärke nach perspektivischen Gesetzen fordert, so zeigt das, dass eine völlige Klärung in Manders Anschauungsweise noch nicht eingetreten ist.

Das wichtigste über Technik sagt Mander im 12. Kapitel aus, da er dort nicht nur über die zu seiner Zeit in den Niederlanden gepflegte Technik spricht, sondern, wenn auch leider sehr kurz, die Technik der alten Niederländer angibt. In der modernen Technik, in deren Beschreibung Mander sich völlig als Schüler Italiens zu erkennen gibt, unterscheidet er zwei Arten. Unter der ersteren, der sogenannten meisterlichen Art, ist das Malen alla prima mit ölgemischten Farben zu verstehen, nachdem wie in der italienischen Faprestotechnik die Zeichnung auf eine schon gefärbte mit Oelfarbe grundirte Leinwand flüchtig skizzirt ist. Mander sagt zwar nichts näheres hierüber aus [108]). Dieser steht eine mühsamere Methode gegenüber, die sich mehr an die disziplina di Fiandra anschliesst, aber volkommen mit der von Vasari [109]) beschriebenen Arbeitsfolge übereinstimmt. Der Maler sucht aus vielen Skizzen seine Zeichnung zusammenzustellen und sie auf die mit einer dünnen Oelfarbe imprimirte Leinwand durchzupausen, um dann nach peinlich genauer Ausführung sehr sorgfältig zu untermalen, da hiervon die Brillanz des Bildes abhängt [110]), um dann das Bild fertig zustellen (opdoen). Zur Uebertragung der Skizzen auf die Malfläche empfiehlt Mander als praktisches Hilfsmittel die von den Italienern verwendeten Kartons, die auf der Rückseite geschwärzt und dann auf die Malflächen durchgepaust oder beim Fresko durchgestochen werden.

Zu Manders Zeit war also nur die italienische Technik in

Gebrauch, nicht mehr die alte einheimische Manier, wie sie von den Eycks, Lukas van Leyden und andern gepflegt war, und die Mander nur der Kuriosität halber zu überliefern versuchte. Diese bestand darin, dass zuerst die Leinwand mit Weiss, das nicht eine Oelfarbe, sondern mit Leim angeriebene Kreide war, grundirt und die Oberfläche glatt geschabt, hierauf die Vorzeichnung dann durchgepaust und die Zeichnung mit Kohle, Kreide oder mit sehr flüssig angesetztem feinem Schwarz ausgeführt wurde. Diese Zeichnung wurde mit einer dünnen fleischfarbigen Oelfarbe überzogen (primuersel). Darauf wurde in dünner Lage mit schnell trocknenden Farben untermalt (dootverwen) und dann fertig gemalt [111]), in späterer Zeit trat an Stelle der Untermalung eine Art Primamalerei auf nasser Lasur (ten eersten opdoen). Berger weiss es nun wahrscheinlich zu machen, dass das von den Eycks und ihren Nachfolgern verwendete Material Oeltempera war. Der Vorgang war dann der, dass man jede Farblage eintrocknen liess und sie vor Aufsetzen der zweiten durch einen Oel- oder Firnisüberzug auffrischte, wofür sich das Nussöl, — Mander erwähnt noch das Mohnöl [112]) und Leinöl — besonders eignete. Der Vorzug dieser Technik lag in der unbegrenzten Anzahl der Uebermalungen und der hierbei erreichbaren peinlichen Genauigkeit und Sauberkeit. Dieses letztere ist es, was Mander diese Technik so schätzenswert erscheinen lässt, obschon er selbst von ihr keine rechte Vorstellung mehr hat (obgleich seine Beispiele (das alla prima malen Dürers [113]) u. s. w. richtig sind); was er gibt sind doch nur feine Anklänge und Erinnerungen an die älteste Tradition.

Mander empfiehlt dafür nun die zweite italienische Manier, deren Vorzug im Vergleich mit der pastosen Faprestotechnik nicht nur in der grösseren Exaktheit liegt, zu der der Künstler gezwungen ist, sondern mit ihr ist ein Moment der Schönheit der Gesamtwirkung des Bildes, das sanfte Verschmelzen der Farben, verbunden, da die Farben wie hingeblasen erscheinen müssen und nicht hart und fleckig wirken dürfen [114]). Die Harmonie der Farben hat nicht nur nach ihrem koloristischen Werte berücksichtigt zu werden, sondern auch nach dem Grade ihrer Intensität.

Es kommt Mander also hauptsächlich darauf an, den Eigenwert

der Farbe festzuhalten, darum verzichtet er wahrscheinlich auch, näher auf die Induktionswirkungen, auf die Lionardo immer wieder zurückkommt [115]), einzugehen; er hätte sich dann wohl kaum zu der Forderung verstiegen, dass schwere dunkle Farben nicht gegen helle stossen dürften, denn ein derartiges Kolorit wirke kantig und schachbrettartig; es sei denn, dass die für die Uebergänge verlangten Mitteltöne, Mezzatinten, auch bei Mander z. T. wenigstens ihre Existenz diesen Induktionswirkungen verdankten, will Mander doch, dass die Mezzatinten durch die besondere Anlage der Schatten und Lichter gegeben würden. Die Niederländer, deren Maltechnik Mander verwildert erscheint, pflegten in der Stärke der Lichter nicht zu variiren (c. XII 35), desgleichen pflegten sie die Glanzlichter der Haut mit reinem Weiss aufzusetzen, wodurch die Figuren in der Farbe eher trocken wirkten und keine Plastizität erhielten. Deswegen wünschte Mander, dass die venezianische Karnatmalerei in den Niederlanden verwendet würde [116]). Um das lebendig blühende Menschenfleisch nicht kalt violett wie Fischfleisch oder aus Stein gemeisselt erscheinen zu lassen, dürfe der Maler das Karnat nicht zu stark mit Weiss mischen, sondern müsse — und diese Erkenntnis ist sehr wichtig — im Karnat so viele verschiedene Farben verwenden wie in der Landschaft (c. XII, 36), d. h. die Zusammensetzung der Karnatfarbe dürfe nicht mehr nur aus Rot, Weiss und Braun bestehen, woraus eine kaltwirkende purpurähnliche Mischung entsteht, sondern es müssen, da im Karnat unzählich viele Farbtöne vorhanden sind, alle Farben der Palette verwendet werden. Ferner muss auf die Lichter Acht gegeben werden, da nur mit Karnatfarbe gehöht werden darf, selbst dann, wenn zur Erzielung eines starken Effektes die Farbe pastos aufgetragen werden soll. Mander führt hierzu noch einige maltechnische Rezepte an; so empfiehlt er zur Karnatmischung, um das rote Leuchten ausdrücken zu können, eine Beimischung von Zinnober und gelbem Ocker; ein andermal zur Anlage des Himmels die Verwendung von Aschblau oder Smalten (c. VIII, 16), dabei hat das Blau am oberen Rand am stärksten aufgetragen zu werden, um nach unten zu inmer mehr vertrieben werden zu können, damit am Horizont der hellste Ton

erscheint. Um die stark ölhaltigen Smalte nicht zum Zersetzen kommen zu lassen, muss für ihr schnelles Eintrocknen gesorgt werden, wozu er einmal das Aufrauhen der Malfläche mittelst Nadelstichen oder das Auflegen von Flüssigkeit aufsaugendem Papier oder aber die Mischung mit Leinöl empfiehlt (c. XII, 43).

Damit ist das von Mander in seiner Farbenlehre gesagte im wesentlichen erschöpft, was er noch vorbringt, sind Auslassungen über Ursprung, Macht und Bedeutung der Farben. Definition und Inhalt bestreiten im allgemeinen Aristoteles und Plinius, so die Definition der Farbe als äusserste Klarheit der geschauten Dinge [117]), ihren Ursprung aus den vier Elementen, ihre Zweiteilung in natürliche und künstliche Farben, und die lange Aufzählung ihrer guten und schlechten Wirkungen. Auf die Rechnung der Farben setzt er auch die Schreibkunst, die in einem Kontrast von Schwarz und Weiss besteht.

Endlich fehlen auch die unvermeidlichen Angaben über die Bedeutung der Farben nicht, die er fast mit denselben Beispielen wie Borghini klarzumachen sucht. Der Schluss befasst sich mit der Farbensymbolik d. h. der Bedeutung der Farben in biblischer, mythologischer, heraldischer und tellurischer Beziehung. Ferner ihre Abhängigkeit von den Planeten und ihr Verhältnis zu den sieben Tugenden und Altersstufen und die Beziehung der vier Hauptfarben Rot, Blau, Schwarz und Weiss zu den vier Elementen, Temperamenten und Jahreszeiten.

Der Inhalt des theoretischen Lehrgedichtes zeigt sich als eine Zusammenstellung von Selbstbeobachtetem im Hervorheben des „Modernen" in der niederländischen Kunst und von Entlehnungen aus andern Theoretikern, die Mander oft wörtlich und fast durchweg ohne Polemik aus einem guten Autoritätsglauben heraus (c. VI, 72; c. VII, 17) herübernahm, indem er selbst gegensätzliche Behauptungen ruhig neben einanderstellt. Den einzelnen Kapiteln sind immer zur Ausschmückung Zitate aus vorbildlichen italienischen Dichtern, nie einheimischen, beigegeben, wie

sie schon in italienischen Traktaten zur Erläuterung des Gesagten oder als Vorbild ihre Verwendung fanden. Daneben erscheint noch ein reicher Aufputz von antiker Mythologie und Geschichte, auf den Mander so wenig wie seine Zeitgenossen verzichten konnte. Es bleibt die Frage zu erörtern, was Mander mit der Abfassung dieses theoretischen Gedichtes bezweckt hat. Er selbst äussert sich mehrfach, wenn auch immer kurz, hierüber, am ausführlichsten noch am Schlusse seines Lehrgedichtes selbst [118]), wo er sagt: er hoffe durch dieses Lehrgedicht die jungen Maler dahin gebracht zu haben, die Tugend nicht zu verachten, und mit Zuhilfenahme der Biografien, als Sammlung praktischer Beispiele, ein Buch zu geben, um malen zu lernen. Neben der moralisirenden Tendenz will er also Regeln geben; aus dem Grunde hätte er die theoretische Abhandlung in Verse gegossen, denn Verse würden viel leichter auswendig gelernt und im Gedächtnis behalten. Darauf deutet auch der Titel: Grundlage der edlen Malkunst, unter dem eben nichts anderes als eine Sammlung bestimmter Regeln und fester Gesetze verstanden wurde, Gesetze und Regeln, von deren Wichtigkeit er selbst mehrfach spricht [119]). Man könnte darum in dem Lehrgedicht die Summe des von Mander in der Malerei als wissenswert Anerkannten erwarten, den theoretischen Leitfaden etwa wie er in der noch immer recht schemenhaften Haarlemer Akademie [120]) verwendet worden wäre.

In diesem Sinne suchen auch Sponsel [121]) und Jacobsen, das Lehrgedicht zu erklären, und aus diesem Sinne heraus hat man dann neuerdings das Lehrgedicht spielerisch, wahllos und unvollständig genannt [122]). Von den neueren Kritikern ist also der Zweck des Lehrgedichts nicht verstanden worden; wohl aber von seinem Nachfolger in der Aufstellung von Kunsttheorien, von Hoogstraten [123]). Dieser erkannte sehr richtig, dass der Hauptzweck und das Verdienst des Schilderconsten-grondt vornehmlich in der Anregung zu sehen sei. Ein grosses Rezeptenbuch hatte Mander wirklich nicht gegeben, dazu sind seine Regeln fast immer viel zu ungenau geblieben, ja sie erhalten ihre Erklärung und Ergänzung erst durch Zusammenhalten mit den entsprechenden Stellen aus Lionardos Traktat, und dazu sind seine

Exzerpte aus andern Theoretikern auch oft zu wenig durchdacht gerade dann, wenn es wirklich einmal normativ zu wirken galt. Mander hat sich unter seinem Leserpublikum nicht ausschliesslich die jungen Maler gedacht, für die das Lehrgedicht zu schreiben er allerdings vorgab, sondern hauptsächlich Künstler, denen das Handwerk und die allgemeinen theoretischen Grundsätze vertraut waren. Mander hat also vielmehr einen allgemeinen Ueberblick über die Regeln und Praktiken, die er selbst während seines Lebens angewendet hatte, gegeben und pflegte nur am Schluss eines jeden Kapitels dem Leser den Weg zu weisen, nach welcher Richtung hin er selbst noch weiter zu forschen habe. Vollständigkeit bei der Ausführung eines Kapitels wie des ganzen Gedichtes hat er nie erstrebt; so liess er Teile, die unbedingt zur Malerei gehören, einfach fort wie die Perspektive, mit der Begründung, dass Perspektivlehren schon im Druck erschienen seien, oder andererseits vollendete er wieder Kapitel aus Mangel an Zeit nicht. Sein Lehrgedicht ist rein literarisch zu werten, darum auch goss er seinen Grondt in Verse und aus diesem Grunde ist es falsch, Manders Theorie mit den ausführlichen Theorien späterer Niederländer zu vergleichen, so falsch als wollte man Alberti mit Lomazzo in Parallele setzen. Dank der Gedichtsform konnte er seine Gedanken mehr aphoristisch, ohne streng logische Gliederung und Verknüpfung, innerhalb der einzelnen Kapitel aussprechen, brauchte den Malern das durch die italienische Theorie und ihre Praxis längst bekannte nur kurz anzudeuten und konnte doch verstanden werden. Allein Mander bot im Lehrgedicht ja auch Neues, das ist einmal das entschiedene Hervorheben der Malerei gegenüber der Zeichnung, das in dem, wenn immer möglichen, Bevorzugen Venedigs vor Rom seinen Ausdruck fand und zum Berücksichtigen der malerischen Qualitäten im Gemälde führte, und das ist zweitens das Betonen der Wichtigkeit der Landschaft neben dem Figurenbild oder der Historie.

Es mag nun die Frage berechtigt erscheinen, ob in Manders Lehrgedicht ein besonderes Betonen vlämischer oder holländischer Kunstprinzipien zu Tage tritt, da er selbst Vlame von Geburt die zweite Hälfte seines Lebens in Holland verbrachte. Ent-

scheidend für diese Frage wird Manders Stellung der Kunst seiner Zeit gegenüber sein. Da sein Lehrgedicht nicht polemischer Natur ist, wertet er die künstlerischen Objekte völlig unparteiisch. Es ergibt sich aus dem Ueberragen vlämischer Kunstübung in dieser Zeit über die holländische, dass vornehmlich vlämische Kunstprinzipien erörtert wurden. Vlämisch ist die gesamte Kompositionsanlage mit dem Betonen der Einzelelemente in ihrer plastischen Erscheinung. In der Komposition wird Deutlichkeit der Anordnung verlangt, doch, entgegen der holländischen Isolirung der Einzelelemente, durch den plastisch empfundenen Wechsel von hell und dunkel, welchem Kunstprinzip er nicht oft genug das Wort reden kann; vlämisch ist die Vorliebe für die ornamentale und kapriziöse (gheestigh) Behandlung der Einzelheiten. Vlämischem Kunstcharakter entspricht die Forderung der unendlichen Vielheit und reichen Handlung in der Landschaft wie die der vertikal auf die Bildfläche zulaufenden Bodenlinien zu Erreichung der perspektivischen Klarheit [124]).

Daneben zeigt sich Mander in seinem Lehrgedicht als Interpret einer Kunstrichtung, die unter dem bewussten Einfluss der Venezianer und deren Vorbilder arbeitete. Er versuchte eben nicht nur den Sinn zu wecken für einen überall sichtbaren Zusammenhang in der Anlage, für die Einheit im Bilde und das Zusammenwirken der Teile zum Ganzen im Gegensatz zu der alten niederländischen Peinlichkeit und Korrektheit der Bildgestaltung, sondern er lenkte auch die Aufmerksamkeit auf ein glänzendes Kolorit und auf den auf harmonische Gruppirung und Vertriebenheit in doppeltem Sinne — des Ineinandergehens und technischen Vertreibens — beruhenden Schmelz der Farben, wobei eine gewisse Buntheit nicht ausgeschlossen zu sein brauchte, wieder im Gegensatz zu der altniederländischen trockenen und harten Farbgebung. Hierfür ist wichtig der Nachdruck, mit dem er erstens auf die Werke Parmeggianinos hinweist [125]), dessen farbige Holzschnitte er vor allem dem Anfänger in der Malerei zum Kopiren empfiehlt und dessen Einfluss er oft und besonders gern in den Biografien der niederländischen Maler hervorhebt [126]). Die ganze romanisirende Kunst der Niederlande gegen Ende des 16. Jhd. beruhte ja fast ausschliesslich auf der von Correggio her-

stammenden Manier Parmeggianinos. Spranger, dessen Popularisator Mander war, wie Vasari der Michel-Angelos, hatte sich unter Parmeggianinos Einfluss ausgebildet [127]). Mander lernte ihn durch seinen Freund Spranger kennen und übertrug ihn wiederum auf Goltzius (in Rom lernte letzterer ihn durch die Zuccari kennen) und Cornelis Cornelisz. [128]). Mander weist aber zweitens auf die Hervorragendheit des älteren Jacopo Bassano hin, in dessen Biografie er von ihm sagt [129]): „Von ihm ist in Amsterdam bei dem kunstliebenden Jan van Ycker ein Gemälde auf Leinwand, das die Verkündigung an die Hirten darstellt, zu sehen; dasselbe ragt sowohl durch die Zeichnung wie durch die Maltechnik vor den anderen Sachen, die eben dort wie bei anderen Kunstliebhabern in Amsterdam zu sehen sind, in wunderbarer Weise hervor". Drittens verweist Mander auf Tintoretto [130]) und schliesslich auch auf Tizian [131]), wobei der Hinweis auf letzteren vielleicht am wenigsten verwunderlich ist, da Tizian Modekünstler war und Stiche nach ihm durch den rührigen Cockschen Verlag reichlich importirt und verbreitet wurden. Diese Hinweise zeigen aber wie richtig Mander die Quellen der Kunst seiner Zeit erkannte und wie er bemüht war die lebensfähigen Elemente zu fördern.

Es ist selbstverständlich, dass Mander in der Farbenlehre auf koloristische Probleme und auf Kunstprinzipien, die man vielleicht holländische nennen kann, zu sprechen kommt, wie die Forderung blühenden Karnates im Gegensatz zu dem kalten und fischfleischartigen und ähnlichem. Cornelisz. mag hier als Beispiel herangezogen werden mit seiner koloristisch besonderen Wiedergabe blühenden Fleisches im Vergleich mit der glasigen und verwaschenen Art der gleichzeitigen Südniederländer. Cornelisz. [132]) auch mag das Beispiel abgeben, wie Mander in seinem Lehrgedicht die Forderungen, die die Zeit von guter Bildkomposition verlangte, zum Ausdruck brachte, wie Mander also für seine Zeit und aus seiner Zeit heraus schrieb, der theoretische Vertreter der Kunstrichtung also war, für deren Wichtigkeit und Daseinsberechtigung seit kurzer Zeit erst energisch eingetreten wurde [133]) und für die Heidrich [134]) so überzeugende Worte fand.

Darum wurde das Lehrgedicht auch immer sehr geschätzt. Manders Nachfolger Hoogstraten und Houbraken in den Nieder-

landen, Sandrart in Deutschland benutzten es ausgiebig; und wenn letzterer auch bei der fast wörtlichen Prosaübersetzung seine Vorlage oft misverstand, so liegt das nicht an der Qualität des Lehrgedichtes; vielmehr übte dasselbe seinen Einfluss fort und es wäre wohl der Untersuchung wert, ob und wie Manders Gedanken sich in den späteren Theorien wieder vorfinden.

DIE MALERLEBEN.

Manders Methode der Kunstgeschichtsschreibung.

Plan und Anlage des Gesamtwerkes.

Auf das Lehrgedicht folgt im Malerbuch der eigentliche kunstgeschichtliche Teil, die drei Bücher mit den Biografien der antiken, der italienischen, der niederländischen und hochdeutschen Maler, Da die Heuristik und historische Kritik Manders in diesem seinen Hauptwerke, durch das allein uns von dem Entstehen und Werden der alten niederländischen Kunst und dem Leben der Maler Kunde wurde, in mustergültiger Weise bearbeitet worden ist [135]), soll hier nun untersucht werden, wie Mander das Problem der Auffassung, d.h. der Erkenntnis der Bedeutung und des Zusammenhangs der Tatsachen, und der Darstellung, welche die in ihrem Zusammenhang erkannten Tatsachen in kenntnisgemässem Ausdruck wiedergibt [136]), löst, umsomehr als das Malerbuch zu einer Zeit geschrieben wurde, in der die Historiografie bereits eine entschiedene Entwicklung hinter sich hatte [137]). Zur Gewinnung eines Standpunktes zur Beurteilung der Manderschen Leistung ist es nützlich, das Werk, das Mander sowohl wie der Folgezeit, die sich ähnlichen Aufgaben zuwandte, prinzipiell Vorbild gewesen war, zur Vergleichung, heranzuziehen, weil es auch eine bestimmte Stufe in der Geschichte der Kunstgeschichtsschreibung überhaupt bildet, ohne aber auf eine nähere Untersuchung einzugehen, die darum gegenwärtig noch unmöglich ist, als jegliche Vorarbeit zur Beurteilung dieser Vorlage als Geschichtswerk fehlt,

Als das die Anlage des kunstgeschichtlichen Teiles des Malerbuches im wesentlichen bestimmende Werk wurde schon immer Vasaris Vitensammlung der zweiten Ausgabe (Giunta) von 1568 erkannt [138]). Abgesehen von textlichen Erweiterungen und ver-

schiedenen nur die historische Richtigkeit beeinflussenden Aenderungen lassen sich aber in beiden Ausgaben die leitenden Ideen als dieselben erkennen, nur dass sie in der zweiten Ausgabe etwas weniger klar zum Ausdruck kamen [139]). Danach ging nun Vasari bei der Anlage seines Werkes einmal von der pragmatischen Absicht aus, in gleichsam konstruirter Entwicklung die Geschichte der Künste bis zu ihrer Vollendung in Michelangelo zu zeigen und damit zugleich auch das Andenken der Künstler festzuhalten [140]), wie zweitens von der didaktischen den rational-teleologischen Zusammenhang in der Entwicklung der Künste: Malerei, Skulptur und Architektur aufzuzeigen und durch Einsicht in denselben die Künstler zu fördern [141]). Diese pragmatische wie didaktische Tendenz führte Vasari dazu, sein Hauptaugenmerk auf die einzelne Künstlerpersönlichkeit zu richten, der zu Liebe er oft gezwungen wurde den rationalen Entwicklungsgang zu unterbrechen. An der einzelnen Persönlichkeit zeigte er dann die Wirkung der für die Entwicklung des Einzelnen hauptsächlich massgebenden Faktoren, das Walten des Schicksals wie besonders auch den Einfluss psychischer Momente, des Strebens des Künstlers nach Ruhm (Ehrgeiz) und nach Sittenvollkommenheit. Als Folge dieser pragmatischen Auffassung ist es zu erklären, dass Vasari in der ersten Auflage nur die italienischen Künstler berücksichtigte; der Wunsch jedoch seine national isolirte Künstlergeschichte in einen grösseren historischen Zusammenhang zu bringen, brachte ihn dazu, seinen Viten ein Kompendium aus Plinius, das Adriani für ihn verfasst hatte, vorzusetzen und ihnen einen Abriss über die berühmten niederländischen Künstler folgen zu lassen, doch so, dass weder die antiken noch die niederländischen Künstler in seine Entwicklungsgeschichte miteinbezogen. wurden. Die italienische Künstlergeschichte teilte er in drei Epochen, deren historische Charakteristiken, die er bestimmt unterscheiden zu können glaubte, er in den dazugehörenden Vorreden gab [142]) und aus denen besonders sein konstruktiver Entwicklungsgedanke klar wird, eben die gesetzmässige Zielstrebigkeit der italienischen Kunst aus der gofferia der Byzantiner zu ihrer Vollendung im Cinquecento, in der Kunst Michelangelos zu zeigen Für Vasaris Geschichtsbild ist das Auffinden dieser Gesetzlich-

keit bestimmend, wonach sich das Trecento stark vom Quattrocento und dieses wieder vom Cinquecento unterscheidet, sie ist auch massgebend für seine künstlerischen Urteile, denn es kommt ihm nicht darauf an, objektiv zu beurteilen und zu verstehen, sondern er will nur feststellen, bis zu welchem Punkt in der Entwicklung der einzelne Künstler gekommen ist, wodurch das Kunstwerk aber doch in seiner historischen Bedeutung erfasst und relativ richtig beurteilt wurde. Ein rein objektives Urteil wird trotzdem nicht gegeben, da er immer mit dem Gefühl der Ueberlegenheit an die Werke älterer Meister herangeht, wozu er sich als in der Epoche der künstlerischen Vollendung lebend wohl berechtigt glaubte. Für die Ausarbeitung seiner Künstlerleben ist dann auch der Gedanke an diese Entwicklung massgebend; so wird denn die Einzelvite als typisches Beispiel in der Stufenfolge gefasst und nur mit Rücksicht hierauf ausgearbeitet. Es wird also auf absolute Wahrheit weniger Wert als auf möglichst grosse Beweiskraft zur Sicherung seiner Hypothese gelegt. Vasari verfuhr bei seiner Methode der Geschichtsschreibung synthetisch, aber progressiv schliessend, wodurch allein ihm die Konstruktion eines Höhepunktes logisch möglich wurde, die ihn oft zu falschen Resultaten gelangen liess, die ihn jedoch vor dem Fehler einer einseitig ästhetisch-dogmatischen Kunstgeschichtsauffassung, vor der Bildung der Verfallsbegriffes, bewahrte [143]).

Diese wenigen Angaben müssen genügen, um den vorwiegend künstlerisch-spekulativen Charakter der Vasarischen Geschichtsschreibung klar werden zu lassen, in der trotzdem auch dem Genetischen die nötige Aufmerksamkeit gewidmet worden war[144]).

In der Auffassung und Anlage haben nun Mander und Vasari, wie schon ein ganz kurzer Vergleich beider Werke zeigt, eine weitgehende Aehnlichkeit, die sich besonders in der Gleichheit der Tendenzen kundtut. In der Einleitung zu den Leben der niederländischen Maler gibt Mander die Begründung [145]), was ihn zur Abfassung dieser Biografiensammlung geführt habe, und diese deckt sich mit dem von Vasari in der Zueignung an Cosimo Medici von 1550 Ausgesprochenen, nämlich Namen, Leben und Werke der berühmten Künstler der Vergessenheit zu entreissen. Beide wollten also Künstler- und nicht Kunstgeschichte geben, eine Un-

terscheidung, die man prinzipiell sehr wohl zu machen wusste, ohne aber von ihr je praktisch Gebrauch gemacht zu haben [146]). Vasari berücksichtigte Maler, Bildhauer und Architekten, Mander dagegen nur die Maler [147]). Der Grund ist bei Mander der: Mander der Maler hatte eine Theorie der Malkunst geschrieben, der als Beispielsammlung die Biografien der Maler folgten. Die Biografien von Bildhauern und Architekten, zum mindesten der antiken und italienischen, wären nun erstens ganz zwecklos gewesen und zweitens hätten sie den sowieso schon gewaltigen Stoff unnötiger Weise noch mehr angehäuft; diese Rücksichtnahme auf die Stofffülle lässt ihn daher auch auf die Leben der berühmten niederländischen Stecher, Glasmaler und Malerinnen verzichten [148]). Dazu kommt vielleicht noch eine gewisse Unsicherheit der Stellungnahme den andern Künsten, besonders der Architektur gegenüber, die sich nach einer ihm persönlich unsympathischen Richtung entwickelt hatte [149]).

Die zweite bestimmende Idee ist bei Vasari [150]) wie bei Mander, Belehrung und Ermahnung den jungen lebenden Künstlern zu geben. In der Zueignung der italienischen Malerbiografien an Barth. Ferreris betont und umgrenzt Mander genau sein Vorhaben: er will ein Buch geben, das er des leichteren Verständnisses wegen in der gewöhnlichen niederländischen Gemeinsprache verfasst habe zum Nutzen und zur Anregung der jungen Künstler, in dem sie viele lehrreiche Beispiele von allen Teilen der Künste fänden, daneben die verschiedenen Arten (conditien) der Maler, um dem Nützlichen gut folgen zu können, und das Schlechte als schlecht zu erkennen [151]). Damit ist nun keineswegs nur auf den sittlichen Lebenswandel hingewiesen, sondern es soll dem jungen Künstler eine gewisse Kennerschaft übermittelt werden, um ihm die Auswahl bei der Nachfolge zu erleichtern. Mander glaubt dies am einfachsten dadurch zu erreichen, dass er, bei der Beurteilung der Maler mit Wahrheit und Mässigung vorgeht und ihre Werke nach Verdienst lobt [152]). Mit dieser Direktive hält er es auch für möglich, einen Standpunkt zu gewinnen, die Werke zeitgenössischer Künstler einer Betrachtung zu unterziehen, ein Vorgehen, das auch Vasari gewagt habe [153]). Der Unterschied beider Werke liegt nun trotz dieser anfänglichen Aehnlichkeit, abge-

sehen von der stofflichen Begrenzung bei Mander, in den verschiedenen Zielen, Vasari wollte die teleologische Entwicklung der italienischen Kunst bis zu ihrem Höhepunkt zeigen, während Mander mit viel weniger bestimmten Konstruktionsgedanken einfach die Tatsachen der Entwicklung der Kunst an Hand der Künstlerbiografien zeigen wollte.

Anlage der Einzelbiografie.

Zur Erkenntnis der Manderschen Auffassung muss als Bedingung vorausgesetzt werden, dass der zu bearbeitende Stoff für Mander sowohl wie für jeden Historiker [154]) die empirische Welt bildet, also die im Raum und Zeit ausgebreitete Wirklichkeit anschaulicher Gestaltung, eine Mehrheit von Dingen vom methodologischen Standpunkt aus aufgefasst und niemals vom erkenntnistheoretischen. Sein Stoff ist also nicht der erkenntnistheoretisch konstitutiv geformte, und sein Tatsachenmaterial sind die Dinge und Vorgänge dieser empirischen Wirklichkeit. Um nun dieser ungeheuren Stofffülle Herr zu werden und das Material gliedern zu können, konzentrirte Mander, wie auch Vasari vor ihm, sein Interesse auf die einzelne Künstlerpersönlichkeit, die aus und in sich selbst zu begreifen gesucht und erst innerhalb eines grösseren Komplexes in ihrer Zusammengehörigkeit zu den Künstlern vergangener Zeiten gezeigt wird. Hierdurch wurde der Stoff in eine grosse Anzahl Abschnitte zerlegt, mit deren chronologischer Anordnung Mander nach seiner Annahme die Entwicklung nur parallel zu gehen lassen brauchte. In jedem dieser Kapitel wird das Steigen und Fallen eines Künstlerlebens gezeigt als Resultat besonderer Ursachen, die z. T. als ausserhalb der menschlichen Psyche liegend ihre Erklärung in der Wirkung physikalischer Faktoren findet und nicht in der Annahme einer theokratischen Weltordnung, z. T. aber in der Wirkung individual-psychologischer Faktoren.

1. Die physikalischen Faktoren. Die alte Ansicht, dass der Mensch mehr oder weniger stark von der physikalischen Be-

schaffenheit seines Aufenthaltsortes abhängt, die Lehre also vom Einfluss des Klimas und des Milieus auf den Charakter des Menschen und somit auch auf seine Handlungen, finden verschiedentlich, wie bei Vasari, so auch bei Mander ihren Ausdruck, wobei letzterer jedoch einen Einfluss auf das besondere künstlerische Gestalten durch das Betonen eines wirkenden sozialen Verbandes anerkennen wollte. Mander vertritt ja die Ansicht, dass ein Mensch unlöslich mit dem Boden seiner Heimat verbunden ist, dass sein Charakter und seine Veranlagungen durch das Klima bestimmt werden [155]). Klima und Milieu werden darüm oft zur Erklärung für die ausserordentliche Leistungen eines Künstlers herangezogen [156]), wie sie auch zur Entschuldigung dienen müssen, wenn irgend jemand trotz grossen Fleisses die Erwartungen, die in ihn gesetzt wurden, nicht erfüllte [157]).

Für weit wichtiger jedoch als diese zur Erklärung der Tatsachen etwas bequeme und oft nicht ausreichende Lehre wird von Mander die besonders in der antiken Künstlergeschichte oft Ausdruck und Verwendung findende Schicksalslehre gehalten [158]). DerPrototyp des Tychegedankens findet sich in der plinianischen Protogenes-oder Nealkes-Anekdote [159]), und seitdem ist er nie wieder aus der Literatur verschwunden [160]); denn er verdankte hauptsächlich seine Verwendung der Unfähigkeit ein künstlerisches Phänomen erklären zu können. Mit einer solch primitiven Erklärungsmethode konnte Mander jedoch auf die Dauer nicht auskommen. Fand sie wohl noch Anwendung auf Künstler der ältesten Zeit, bei denen immerhin glaublich sein konnte, dass ein in seiner Ursache unbekanntes Ereignis zur Förderung der Kunst beigetragen hätte, so war eine solche Annahme für jüngere Epochen unmöglich geworden. War es auch nicht die Reflektion auf den Gedanken, dass der Zufall letzten Endes eine Notwendigkeit für die geschichtliche Entwicklung bedeuten könnte, so war es doch die Einsicht, dass mit der Annahme des Waltens des „blinden" Zufalls der Künstler leicht zu einem gedankenlosen Wesen herabgemindert wurde, was nicht mehr zu einem modernen Künstler, der im vollen Besitz aller Regeln und Gesetze, die die wissenschaftlich ausgebaute Kunsttheorie erforderte, sich befand, passte, um so mehr als die Entwicklung der Kunst der auf wissen-

schaftlicher Grundlage beruhenden Arbeit der Künstler, in Anlehnung an den antiken und noch bis ins 16. Jhd. geltenden rein wissenschaftlichen ars-Begriff, verdankt werden sollte. Dieser antike Tychegedanke wurde darum von Mander so umgebildet verwendet, dass, wie in Leben der Brüder van Eyck z. B., die Erfindung nicht dem Zufall, sondern einem im Künstler vorgegangenen psychologischen Prozess zugeschrieben wurde. Eine gewisse Rolle wurde ihm nur noch insofern zuerkannt, als er für die Verteilung der künstlerischen Begabung auf die einzelnen Menschen, dem Ingenium, wenn man nicht einem höheren Wesen diese Funktion überlassen wollte, in Betracht kam. In dieser Hinsicht findet die Schicksalslehre bei Mander ihre hauptsächlichste Verwendung. Ohne die natürliche Anlage bleibt alles Mühen umsonst; wohl kann durch unermüdlichen Fleiss und völlige Beherrschung der doctrina eine gewisse Höhe der Künstlerschaft erlangt werden [161]), aber die Vollkommenheit, zu der ein Künstler zu streben hat, wird nie erreicht [162]).

2. Die individual-psychologischen Faktoren. Diese physikalischen Faktoren bestimmen nur im Allgemeinen die Veranlagung des Menschen zum Künstler und zeigen seine allgemeine Geistesstruktur wie sie durch die Zugehörigkeit zu einem sozialen Verbande erklärt werden können. Sie haben also nur äusserlich auf die Entwicklung der Kunst bestimmenden Einfluss und erklären noch nicht, wodurch ein Mensch überhaupt veranlasst wird, sich künstlerisch zu betätigen. Mander sieht nun die hauptsächliche Triebkraft im Ehrgeiz des Menschen, der seine Erklärung wohl am besten in der seit der Renaissance stark verbreiteten Ruhmsucht findet. Der Ruhm eines Künstlers ist es zuerst, der den Jüngling zu bestimmen vermag, sich der Kunst zuzuwenden, wobei ihn stets der ehrgeizige Gedanke leitet zum mindesten seinem Vorbild gleich zu kommen. So ist es auch eine allgemein gültige Ansicht, dass ein hervorragendes Werk dem Verlangen ein bis jetzt unerreichtes Vorbild zu übertreffen (trotsen) seine Entstehung verdankt [163]), und dass gerade durch diese Konkurrenz die schönsten künstlerischen Erzeugnisse gezeitigt würden u. s. f. Zur Veranlagung und zum Ehrgeiz muss drittens der Fleiss treten Der wahre Künstler beginnt schon in der Jugend unermüd-

lich zu zeichnen [164]), selbst während der Sonn- und Festtage gönnt er sich keine Musse [165]). Gerade auf diesen Fleiss wird ein grosser Nachdruck gelegt; Mander betont gerne, dass einem Künstler das grosse Talent nicht angeflogen sei, sondern dass er sich dasselbe durch gewaltigen Fleiss und nicht im Schlaf errungen habe [166]). Auf diesem Fleiss endlich beruht auch die wichtigste Eigenschaft des Künstlers, seine Universalität, sei es in der allgemeinen Bildung, sei es auf künstlerischem Gebiet. Ruhmsucht, Ehrgeiz und Fleiss sind aber doch nur die äusseren Vorbedingungen, die den Künstler zur Kunstbetätigung führen und die durch die eigene Weiterentwicklung nur bedingt diejenige der Kunst bewirken. Das triebkräftigste evolutionistische Moment ist elementar-psychologischer Natur und wird von Mander in der Unlust erkannt, die der Künstler an einer vorhandenen Leistung verspürt. Mander betont immer wieder nachdrücklich gerade diesen psychologischen Prozess und beschreibt ihn meist recht ausführlich, sodass man für seinen Ablauf die Reihe aufstellen kann: Unlust — Lust zum Aendern — Finden der Neulösung — Lust am Neugefundenen [167]). Dieser psychologische Prozess findet mehr oder weniger ausführlich bei Mander Verwertung, wie besonders deutlich in der Erzählung von der Erfindung der Oelmalerei, schon darum, weil durch ihn leicht eine Erklärung für alles künstlerische Werden gegeben werden konnte, wobei zugleich dem Künstler die ihm gebührende Rolle zuerkannt wurde.

Da der Künstler endlich nicht losgelöst werden kann aus einem bestimmten menschlichen Gesellschaftskreis, von dem er wesentlich abhängig ist, so lassen sich auch hier Normen erkennen, die naturgemäss ethisch, sowohl des Künstlers Stellung zu den Mitmenschen bestimmen wie auch auf seine Produktionskraft einen massgebenden Einfluss ausüben. So verlangt denn Mander einen untadeligen Lebenswandel. Diese Forderung wird so zu erklären gesucht, dass die Kunst als von Gott geschaffen mit Ethik identifizirt werden kann, und wer deshalb die Gesetze der einen ausübt, ganz selbstverständlich auch die der anderen berücksichtigt [168]). Es könnte hiermit also der schon im Hellenismus postulirten und bis ins 19. Jhd. ihre Geltung bewahrenden Verknüpfung von Ethik und Aesthetik Ausdruck gegeben worden

sein. Die Erklärung muss aber doch wohl in der praktischen Lebenserfahrung gesucht werden. Wenn Mander einen gesitteten Lebenswandel predigt und vor allen Ausschreitungen, wie vor allem vor der Trunksucht [169]), warnt, so tut er das in der Erkenntnis, dass erstens bei unsolidem Lebenswandel die Leistungsfähigkeit stark verringert wird und dass zweitens dem Trunk ergebene Leute bei hochgestellten Persönlichkeiten unbeliebt sind [170]); von denen hängt aber das Schicksal der Künstler ab, denn Kunst ist bei Reichtum und ohne Mäzenas gibt es keine Kunst [171]). Von der persönlichen Lebensführung hängt also sehr viel ab und die einem Künstler entgegengebrachte Hochachtung wird um so grösser sein, je sittsamer sich derselbe im bürgerlichen Leben benimmt [172]). Wie grossen Wert Mander gerade auf die Sittsamkeit im Leben des Künstlers legte, mag der Hinweis auf das erste Kapitel des Lehrgedichts klarmachen; so hielt er es denn für absolut notwendig, die jungen Maler vor seinen theoretischen Erörterungen auf die Wichtigkeit eines sittlichen Lebenswandels aufmerksam zu machen, der dann durch die in den Leben der von ihm besonders bevorzugten Künstler aufgezeichneten Vorkommnisse bestätigt wird. Hierher ist auch die Liebenswürdigkeit zu zählen, die nach Mander die bestechendste Eigenschaft der grossen Künstler ist.

Mit diesen Hilfsmitteln pflegte Mander den innern Aufbau seiner Leben zu gestalten. Ueber den äussern bleibt nicht viel zu sagen; jedes Kapitel wird mit einer Einleitung versehen, in der unter allgemein philosophischer Gewandung einer praktischen Lebenserfahrung das Wort geredet wird. Es wird dann vom Geburtsort und -datum gesprochen, die Eltern und Lehrer des Künstler, die künstlerischen Vorbilder und seine Werke genannt. Wo nur angängig werden Anekdoten vorgebracht, die nicht immer zur Ausschmückung nur erdichtet zu sein brauchen, sondern auch auf wahren Tatsachen beruhen können. Am Schluss endlich werden Angaben, wenn möglich, über die Todesursachen und den Tod gemacht [173]).

b. *Die Künstlerbiografien als Ganzes.*

Vasari hatte seine italienische Künstlergeschichte als eine Einheit aufgefasst. Die Antiken wie die Oltramontani spielten keine wesentliche Rolle. Die Entwicklung spielte sich ganz in dem durch Giotto und Michel-Angelo gegebenen Rahmen ab, über deren Beginn und Verlauf er sich im Proem I. [174]) ausliess. Dabei tritt ein sehr starkes nationales oder eher lokal-patriotisches Bewusstsein zu Tage, sodass ihm selbst von Italienern [175]) der Vorwurf der Engherzigkeit gemacht wurde, das aber doch den Vorteil hatte, dass durch den hervorgerufenen Protest eine Reihe lokaler Künstlergeschichten gezeitigt wurde. Mander nimmt nun eine wesentliche Aenderung vor. Für ihn existiren drei nationale Gruppen, von denen jede das gleiche Recht auf Berücksichtigung hat und von denen jedem ein ganzes in sich abgeschlossenes Buch mit eigener Vorrede und Widmung eingeräumt wird.

Dass die niederländische Biografiensammlung die umfangreichste wurde, ist selbstverständlich. Sie umfasst gemeinsam Niederländer und Hochdeutsche; von den letzteren waren zu wenig Künstlerpersönlichkeiten bekannt, um eine besondere Behandlung zu rechtfertigen, ausserdem konnten sie zusammen mit den Niederländern, als Gesamtmasse der „Oltramontani" gut den Italienern gegenüber gestellt werden. Franzosen erwähnt Mander bis auf einige wenige wie Etienne de Perac, du Breul, Freminet [176]), die z. T. bei den Italienern, z. T. bei den Niederländern eingereiht wurden, nicht. Dies bedeutet keine Vernachlässigung der Franzosen, sondern es findet seine Erklärung in der ausserordentlich geringen Anzahl der bekannten französischen Künstler, einer Tatsache, die noch J. de Wit in einem Briefe an Arend van Buchel von 1615 verwundert mitteilt [177]).

Durch diese Dreiteilung seines Stoffes war von selbst eine gewisse Entwicklung gegeben. Beginn der Kunst in der Antike bis zu ihrer Vollendung und allmählichem Verfall. Die Ueberleitung von der Antike bis zur italienischen Wiedergeburt vermittelt charakteristischer Weise nur die Vorrede zu den italienischen Viten [178]), da über diese Zeit des allgemeinen Verfalls nichts zu sagen war. Gemäss dem Schema der italienischen Geschichtskonstruktion [179])

vertritt Mnader darin, in Abhängigkeit von Vasari, den Gedanken, dass nach dem Höhepunkt der Antike der Verfall zur Zeit des Byzantinismus mit der Uebersiedelung des Kaisers Konstantin von Rom nach Konstantinopel eintrat [180]), erweitert aber seine Vorlage mit einer Betrachtung über den wechselnden Einfluss der Konzile auf die Geschichte der Kunst. Es folgen dann als Ganzes die Leben der italienischen Maler, ohne die schon von Vasari vorgenommene Epochenteilung. Endlich als letztes Buch die Niederländer, in dem die Leben einfach koordinirt und nicht mit Rücksicht auf einen Grundgedanken architektonisch aufgebaut sind.

Die beiden ersten Bücher können für Manders Geschichtsmethodik unberücksichtigt bleiben; erwähnenswert sind sie nur wegen der Gleichberechtigung, die diese fremden Völker neben den Niederländern erfahren, Neues bringen sie aber nicht bei. Denn hier interessirt nur die Frage, wie Mander sich mit dem Problem einer niederländischen Kunstgeschichtsschreibung abgefunden hat, d. h. in diesem besonderen Fall, nach welchen Gesichtspunkten er die Gruppirung der einzelnen Künstlerleben vorgenommen hat, um ein Geschichtsbild zu schaffen, und wie er zu seiner historischen Urteilsbildung gelangt ist.

In den niederländischen Künstlerviten lassen sich Teilung nach zwei verschiedenen Gesichtspunkten aufstellen:

a. Die formale Teilung. Mander trennt seine Viten in zwei grosse Gruppen. Mit Hans Vredeman de Vries beginnt er einen ganz neuen Abschnitt: Er trennt also sein letztes Buch in verstorbene und noch lebende Künstler, ohne irgendwie jedoch anzugeben, welchen Wert er sich von dieser Zäsur verspricht.

b. Die ideelle Teilung. Innerhalb des Textes lässt sich eine zweite Teilung vornehmen, allein an Hand der von Mander über die Werke der einzelnen Künstler gefällten Urteile. Danach kennt Mander zwei Epochen, die unter sich von einander geschieden sind: die „oude moderne" und die „moderne" [181]); die Aufnahme italienischer Kompositionselemente veranlasst diese Trennung. Bis dahin war die gute alte Zeit, von deren geschichtlichen Anfang Mander nichts bekannt war, aber, und das ist wichtig für die Art seines geschichtlichen Denkens, es steht bei ihm fest,

dass sie nicht autochthon sein kann, sondern aus Italien nach den Niederlanden gekommen sein muss, und dass bis zum Auftreten der Brüder van Eyck beide Künste die gleiche Entwicklung gehabt haben müssen. Mit den Eycks beginnt die Epoche der niederländischen Oelmalerei. Dunkel wird sie genannt und ihr gibt Mander die Charakteristik constigh zonder const [182]), d. h. während dieser Zeit gab es nur ein naives künstlerisches Arbeiten nach der Natur ohne wissenschaftliche Grundlage und ohne Studium der Antike und der italienischen Kunst. Was in ihr geschaffen wurde ist wohl gut, ja oft ausgezeichnet, aber doch immer nur in Rücksicht auf die Zeit, in der die Werke entstanden sind, die Volkommenheit fehlt. Mit Kennenlernen der Antike und der italienischen Kunst beginnt aber die neue niederländische Kunst; die Niederländer treten jetzt mit den Italienern in Konkurrenz, die Niederländer werfen sich auf die menschliche Figur, und ihnen gelingt die Darstellung so gut wie den Italienern, ja auch in der Technik des Malens verlassen die Niederländer ihre alte Manier und lernen von den Venezianern das neue Kolorit durch Vermittlung des Dirk Barentsz. [183]), der die tizianische Malerei nach den Niederlanden brachte. Dieser Uebergang kommt im Text nur allmählich zum Ausdruck, deutlich wird er eigentlich erst im Leben des Jan Stephen von Kalkar, dem das Lob erteilt wird, nicht nur den Italienern im Figurenmalen gleichgekommen zu sein, sondern der auch im Kolorit Tizian so ähnlich war, dass selbst ein Goltzius keinen Unterschied finden konnte [184]). Die nächste Biografie, die des Pieter Koeck [185]), enthält die Notiz, dass durch ihn die rechte Weise des Bauens aufgekommen sei, nachdem er die Niederlande mit dem Vitruv bekannt gemacht habe, und endlich erhalten Lambert Lombard, Mabuse, Jan Swart und Scorel [186]), — in dieser Reihenfolge sind ihre Biografien angeordnet — das Lob, die italienische Manier als erste in den Niederlanden eingeführt zu haben. Es bleibt fraglich, ob durch diese Anordnung der Künstler Lombard der Vorrang eingeräumt werden sollte, da sie schon bei Vasari so aufgeführt werden [187]). Sicher ist nur, dass die Biografie Mabuses zu spät eingereiht ist, nach welchen Gesichtspunkten man sich auch richten will. Dagegen erscheint Lombards Leben an seinem Platze ganz berechtigt. Mander kann-

te weder das Geburts- noch Todesjahr, er musste also den mutmasslichen künstlerischen Höhepunkt berücksichtigen [175]), welchen er nach seiner Ueberlegung vor 1539 ansetzen musste, er musste Lombard also vor Holbein setzen, dessen Todesjahr er mir 1554 angab. Neben diesen Vier wird dann Matthias Kock [189]) genannt, der zuerst die neue italienische oder antikische Manier in der Landschaft verwendet hätte. Was Mander unter dieser antikischen Manier versteht, lässt sich ohne mehr vorhandene Werke des letzteren nicht nachprüfen, soviel darf aber doch gesagt werden, dass wohl der venezianische Landschaftsstil darunter zu verstehen ist. Das eben ist das Wesentliche. Manders „italienische Manier" ist nicht die rein florentinisch-römische, in den wenigsten Fällen sogar, sondern die Venedig-Parmas mit einbegriffen. Durch diese Variabilität seines Begriffes „italienische Manier" konnte er die Entwicklung des niederländischen Kunst richtig nachzeichnen, indem er ihre Verflechtung mit den verschiedenen italienischen Kunstkreisen zeigte. Ihre Entwicklung lässt er dann parallel der der italienischen Kunst bis in die jüngste Zeit gehen, ohne einen besonderen Höhepunkt oder Verfall zu konstatiren.

So kann man denn über Manders historische Methode sagen, dass auch er synthetisch verfährt, und dass auch für ihn die logigische Voraussetzung die immanente Entwicklung der modernen Kunst ist; dadurch aber, dass er den ihm aus vielfältigen Quellen zuströmenden Stoff mit Hilfe seiner Künstlerleben zu gestalten wusste, die er mit Hilfe der Chronologie ordnet oder doch so genau wie möglich der Chronologie gemäss folgen und jedes Künstlerleben gleichsam für sich entstehen und sich entwickeln lässt, ist ihm die regressive Schlussfolgerung möglich geworden, wodurch seine Darstellung mit der Tatsachenentwicklung übereinstimmen konnte, sodass ihm der Vorwurf willkürlicher Konstruktion erspart geblieben ist, und trotz der anfänglich zu Tage tretenden kleinen Befangenheit im geschichtlichen Denken, doch die in den Malerleben als Ganzes sich verkündende mehr genetische Auffassung vom allgemein historischen Standpunkt aus als wahrer als die Vasaris und seiner Nachfolger bezeichnet werden muss.

QUELLEN-BEHANDLUNG.

Zur Beurteilung von Manders Quellenbenutzung lassen sich im Vergleich zu Vasari, Sandrart und Houbraken nur wenige gedruckte Werke heranziehen. Es lassen sich eigentlich nur sieben aufführen, denen er verschiedentliche Notizen entlehnte, und von diesen wiederum eigentlich nur eines, Vaernewijcks Historie van Belgis, das er jedoch nicht zitirt [190]). Manders Hauptquellen waren, neben eigenen Erinnerungen, mündliche und schriftliche Mitteilungen anderer, denen gegenüber eine Beurteilung, wie er den ihm zugeführten Stoff verwertet hat, unmöglich ist. Doch muss man durch Analogieschluss annehmen, dass er ihnen mit demselben Autoritätsglauben, der schon für die Quellenbehandlung des Lehrgedichts charakteristisch war, entgegengetreten ist und der sich auch für die Benutzung der gedruckten Quellen nachweisen lässt. Konjekturen hat er nur selten vorgenommen. Ausser den ziemlich unglücklichen Datirungsversuchen für den Genter Altar, nahm er solche Aenderungen überhaupt nur vor, wenn er eine Ungerechtigkeit in der Beurteilung der niederländischen Kunst zu erblicken glaubte [191]). Typisch für seine Quellenbenutzung ist, dass er Nachrichten, die er sich oft mit vieler Mühe beschaffen musste [192]), zu genau übernimmt. Erhält er z. B. zweierlei Mitteilungen über einen Künstler, so verwendet er beide, wobei er selbst die wenig glaubhafte Metamorphose eines Schmiedes in einen Maler wiedererzählt [193]). Auf eine Kritik seiner Quellen kam es ihm auch gar nicht an — solche philologischen Bedenken äusserte er nur in den Leben der antiken Maler [194]) —, sondern vielmehr auf die chronologische Anordnung seiner Maler. Darauf dass Plinius ihm Vorbild, hauptsächlich wenn ihm Angaben von Daten mangeln, sein sollte, wurde schon hingewiesen. Seine Künstler ordnet er verschieden an, nach dem Todesjahr die verstorbenen und nach dem Geburtsjahr die noch lebenden. Allerdings ist das Einreihungssystem, wie Mander selbst einsieht [195]), oft durchbro-

worden, z. T. aus praktischen Rücksichten, indem er eine Gruppe von Künstlern, über die er nichts weiter zu sagen wusste, in ein Kapitel zusammenfasste, wobei nicht das Datum massgebend war, sondern der Geburts- oder gegenwärtige Aufenthaltsort [196]), z. T. gezwungen, da Erkundigungen oft zu spät eintrafen, oder aber ihm die Todesdaten unbekannt waren, z. T. weil er sich selbst nicht streng an dieses System hielt, indem er Schüler ihren Lehrern, Glieder einer Familie dem berühmtesten folgen liess. u. s. f. Seine Quellen hat er nie ganz ausgeschöpft. Selbst die Elogiensammlung des Lampsonius, deren lateinische Hexameter er in niederländische Alexandriner umgoss, hat er nicht vollständig in den Text seines Malerbuches aufgenommen [197]). Der Grund muss immer wieder in der schnellen Abfassung dieses Malerbuches gesucht werden. Auch muss man in Betracht ziehen, dass die Leben der verschiedenen niederländischen Maler Mander wohl weit weniger Arbeit gemacht haben werden als die mit Zitaten aus der antiken Literatur stark durchsetzten Auslegungen des Ovid und die Lehre von der symbolischen Darstellung der Figuren.

An den antiken Quellen hat Mander Kritik geübt [198]) und hat sie mit einander verglichen, hier half ihm auch eine gewaltige Belesenheit. Jacobsen [199]) möchte die zahlreichen Zitate auf Rechnung von Manders gelehrten Freunden setzen. Das geht wohl kaum an. Mander hat griechisch, lateinisch und französisch [200]) beherrscht ,ja aus diesen Literaturen verschiedentlich übersetzt, dann pflegte er viel zu genau zu zitiren, als dass man annehmen könnte, er verwende erborgte Belege, und vergleicht man ausserdem die von Solmi [201]) zusammengestellten Quellen des Lionardo, so findet man auch bei ihm eine für einen Maler gerade zu verblüffende Fülle von Büchern verwendet.

Es ist darum leicht verständlich, dass die Bearbeitung des Plinius Mander grosses Vergnügen bereiten musste, um so mehr als er den verstreuten und widerspruchsvollen Stoff philologisch beurteilen und selbstständig anordnen musste, da bei den antiken Malern die Einzelbiografie dieselbe Bedeutung erhalten sollte [202]). Gerade auf die letztere Arbeit ist er besonders stolz; aber auch auf seine kritische Tätigkeit legte er viel Gewicht, denn

Plinius nicht recht zu trauen in der sorgfältigen Bearbeitung seines Stoffes muss damals Mode gewesen sein [203]).

Besondere Schwierigkeit hat Mander bei der Bearbeitung des Textes die Rekonstruktion des Polygnot gemacht. Bei Plinius wird zweimal der Name eines Malers Polygnot genannt [204]).

Die Unstimmigkeit kann nach Mander nur durch die Annahme zweier verschiedener Persönlichkeiten erklärt werden. Berechtigung dazu glaubt er in der, in der griechischen Künstlergeschichte häufiger vorkommenden, Doppelheit desselben Namens zu finden. Da diese Konstruktion als Folge eine neue Definition des Wortes enkaustike ergibt, mag sie etwas weiter ausgeführt werden. Mander geht ungefähr so vor: Es wird in einem früheren Buche des Plinius ein Polygnot, der die Malerei in Griechenland eingeführt habe, genannt auf das Zeugnis Theophrasts hin, ohne dass jedoch auf eine Abschätzung der Qualität der Quelle eingegangen worden sei. Dazu kommt eine zweite Notiz, wonach ein Polygnot die enkaustische Malerie erfunden habe [205]). Da dies ein frühes Datum anzunehmen zwingt und nicht mit dem früher erwähnten Polygnot aus Samos übereinstimmt, müssen eben zwei verschiedene Künstler des gleichen Namens angenommen werden. Aus diesem Grunde wird dann die Enkaustik begrifflich umgeformt, um mit der Gestalt eines frühen Polygnots in Zusammenhang gebracht werden zu können; er will unter Enkaustik jetzt nicht mehr Emailmalerei [206]), sondern eine Art Holzbrandarbeit verstehen, womit nach seiner Meinung sich ausserordentlich schön der lateinische Name Linearis Pictura für die alten Gemälde decke.

Eine selbstverständliche Folge seiner philologisch-kritischen Tätigkeit sind die Interpretationsversuche plinianischer Kunsturteile, bei denen es mit einfacher Uebersetzung nicht getan war. Nach der plinianischen Formel „hic primus (Apollodor) species exprimere instituit" erscheint ihm Apollodor als Vertreter eines bewussten Eklektizismus [207]), als welcher bei Plinius erst Zeuxis erscheint; Plutarchs [208]) Einführung als „Schattenmaler" übergeht er merkwürdigerweise. Auch bei Zeuxis, den Quintilian als Schattenmaler" preist [209]), macht er von dieser Notiz keinen Gebrauch, obgleich schon das Zeuxiskapitel mit besonderer Vorliebe ausgearbeitet ist.

Diese Auslassungen sind sicher kein Zufall; denn sie zeigen, dass Mander mit Pliniusstellen, in denen rein malerische Probleme behandelt wurden, nicht viel anzufangen wusste, während er Angaben, die mit Hilfe einer plastischen Anschauungsweise erklärt werden können, wohl aufführt, obschon sie von Plinius nicht ausführlicher oder nachdrücklicher behandelt wurden. So übergeht er z. B. auch Philoxenos, von dem überliefert wird, dass er „quasdam picturae compendiarias invenit" [210]). Die Skiagrafia [211]) wie die compendiariae picturae [212]) sind von der modernen archäologischen Kritik im malerischen Sinne interpretirt worden, wie auch die species des Apollodor [213]). Die letzteren erklärt nun Mander in oben angegebener Weise, wodurch er ihnen die Interpretation als malerisches Element nimmt. Mander übergeht aber nicht die Katagrafa des Kimon [214]), noch die obliqua imago des Apelles [215]), die er, allerdings nicht im Einklang mit der neuesten archaëlogischen Interpretation, doch richtig als Profilbilder erklärt.

Besonders ausführlich hat nun Mander das Apelleskapitel ausgestattet. Schon Plinius hat mit diesem Namen eine Menge Anekdoten und künstlerische Probleme verbunden, so die bekannte und immer wieder verwendete Erzählung von dem Wettkampf des Zeuxis und Parrhasios, wodurch die Aesthetik den ihr wichtig gewordenen Gedanken von der durch ins Extrem getriebene Naturwirklichkeit hervorgerufenen Täuschung der Augen zum Ausdruck brachte, bis ihn die neuere Erkenntnis als Sperlingskritik und Köhlerglaube [216]) abtat. Unverhältnismässig grossen Raum gönnt er dann der Lukianischen Beschreibung eines Zeuxisgemäldes aus der Abhandlung Zeuxis oder Antiochos. Diese Beschreibung schien ihm wichtig. Es handelt sich um die Darstellung einer idyllischen Szene aus dem Leben einer Kentaurenfamilie, die Zeuxis, erfreut über dies ungewöhnliche Sujet, mit höchster Kunst ausgeführt hatte. Die Lukianische Berichterstattung, wie sie Mander seinen Lesern bot, musste ihnen den Eindruck erwecken, dass das Novellistische und die Neuheit der Erfindung schon zur damaligen Zeit als die Hauptsache in Werken der schönen Kunst angesehen wurde und sich mit den modernen Theorien, die einen Sannazaro als Exempelbildner malerischer Schilderungen

feiern, decken. Dieser Eindruck wird dadurch hervorgerufen, dass Mander die Einleitung zu Lukians Erzählung unterdrückt hat, wodurch erst die Polemik gegen diese Auffassung klar wurde, die Lukian überhaupt am Herzen lag. Denn Lukian erzählt diese Geschichte aus Unmut über die falsche Bewertung seiner ersten Rede. Statt der Kunst vollendeter Technik hatten die Bewunderer nur die Originalität der Gedanken als rühmenswert empfunden.

Bei Interpretation künstlerischer Probleme gibt Mander meist nur eine Erklärung ohne Beweis. Timanthes' Iphigenie hatte schon beide Erklärungsmöglichkeiten erfahren, in dem man einmal in dem Verhüllen des Vaters ein Nichtwollen [217]), das zweite Mal ein Nichtkönnen [218]) des Künstlers sah. Mander hält sich an die letztere Interpretation, obschon Plinius die erstere als Grund angibt. Andere Erklärungsversuche sind oft nicht ganz glücklich, er hält sich auch selbst sehr wenig daran; Plinius' Unterscheidungsreihe zur Klassifizirung der antiken Malerei: jonisch — sikyonisch — attisch setzt Mander, ohne Beweis und ohne eine antike Stilgeschichte wie Vasari zu geben [219]), mit niederländisch — römisch — venezianisch gleich; trotzdem tritt später der Vergleich niederländisch — sikyonisch häufiger bei ihm auf [220]). Endlich erblickt er in den drei Strichen der Apelles-Protogenes-Anekdote charakteristischerweise die Lösung eines zeichnerischen Problemes, die Wiedergabe eines formvollendeten Konturs, die Ghiberti für die Lösung einer perspektivischen Aufgabe hielt [221]).

Ganz anders natürlich steht Mander dem Vasari gegenüber und anders zu bewerten ist sein Buch über italienische Künstler. Gewöhnlich sieht man in ihm die wortgetreue Uebersetzung seiner Vorlage, in der nur soweit Subjektivität durchschimmert, als Mander den gewaltigen Stoff von sich aus kürzen musste [222]). Man muss hier aber doch einmal auf das Neue und kunsthistorisch Wertvolle hinweisen, das Mander in dieser Biografieensammlung gab. Denn Mander hat nicht nur die Nachrichten seiner Quelle verwertet, sondern hat auch Mitteilungen über Künstler gemacht, die Vasari noch nicht erwähnen konnte. Er hat seine Vorlage auch häufig geändert, nicht nur um für seine holländischen Leser not-

wendige Erklärungen hinzuzufügen, sondern er machte ausserdem noch interessante Einschiebsel. Gelegentlich nahm er Textverbesserungen vor wie creando in cercando, Solosmeo in Tolosmeo scultore und die Umänderung des sogenannten Antonius des Kapitol in den richtigen Marc Aurel [223]). In seinen Konjekturen ist er auch hier wenig glücklich [224]); oft auch übersetzt er Ungenauigkeiten Vasaris ruhig, obwohl er Korrektur hätte üben können [225]). Streichung erfahren nicht nur die langen Aufzählungen von italienischen Kunstwerken, die er selbst für den niederländischen Leser für zu uninteressant hält [226]), sondern ebenso alle Stellen, in denen bei Vasari eine platonische Liebeslehre zum Ausdruck kommt, oder die den Anstand verletzen könnten [227]). Eigenes bietet er nicht nur in den Einleitungen der einzelnen Kapitel, die nur in den seltensten Fällen Uebersetzungen aus Vasari sind, sondern auch im Anführen von Arbeiten der niederländischen Stecher wie Cort, Goltzius, Matham, Sadeler u. A. [228]), von denen er ein eben erwähntes Gemälde gestochen weiss. Wichtiger aber noch sind seine eigenen Kapitel über italienische Maler, die in den meisten Fällen zu den ältesten Quellen über die betreffenden Künstler gezählt werden müssen und die bis jetzt als solche unberücksichtigt geblieben sind [229]). Eigene Erinnerungen und Mitteilungen des Goltzius scheinen ihm den Stoff geliefert zu haben, genaueres lässt sich über seine Quellen nicht sagen. Eigene Kapitel widmet er dem von ihm sehr geschätzten Conte D'Arpino, Guiseppe Cesari, dem Jacomo Bassano, dem Federigo Baroccio [230]) und dem jüngeren Palma [231]), dann fügt er ein Sammelkapitel hinzu über Maler, die gegenwärtig, d. h. 1603 in Rom seien und als Schluss, über Maler, die zu seiner Zeit, d. h. 1573—77 [232]) in Rom waren.

Verhältnismässig schlecht ist er über Jacomo Bassano [212]) unterrichtet, von ihm kennt er weder das Geburtsdatum noch weiss, er, dass Bassano spätestens 1592 gestorben sein muss; auch die Angabe, dass nur zwei seiner Söhne malten, ist nicht ganz richtig. Was er gibt, sind Beschreibungen von Bildern, die er in Rom gesehen hat, und solchen, die sich in Amsterdamer Privatbesitz befanden. Um so genauer ist er über Cesari [234]) orientirt, dessen Biografie darum auch sehr ausführlich ist, ohne aber etwas Neues

zu bieten. Im Kapitel der gegenwärtig in Rom lebenden Künstler bespricht er Annibale Carracci [235]) und erwähnt die von ihm ausgemalte Galerie Farnese, die von unaussprechlicher Schönheit sei. Caravaggio [236]), von dem er unter anderm den Ausspruch überliefert, dass alle künstlerische Arbeit unnütze Kinderei sei, wenn sie nicht in engster Anlehnung an die Natur ausgeführt sei, Paolo Guidotti († um 1629) und Giovanni Baglione, von deren ersterem erzählt er, dass er ein sechfiguriges Marmorwerk geschaffen habe, ohne Gebrauch eines Gipsmodelles; nähere Daten sind ihm von allen diesen Künstlern nicht bekannt. Das zweite Sammelkapitel beginnt mit Girolamo Muzziano (1530—92), den er nur als Landschaftsmaler preist. Nach Ridolfi soll Muzziano 1590 gestorben sein, 1591 porträtirt ihn aber Goltzius bei seinem Aufenthalt in Rom, wahrscheinlich bleibt also das Todesdatum von 1592. Die Nachrichten über die Künstler dieses Kapitels muss Mander wohl schon während seines Romaufenthaltes gesammelt haben, denn die frühen Todesdaten des Girolamo Muzziano, des Lorenzo Sabattini, genannt Lorenzino da Bologna (ca. 1533—1577), sind ihm unbekannt, nur vom Tode des Raffaelino da Reggio (1530—1578) erinnert er sich gehört zu haben; spätere Daten gibt er wohl an, wenn es sich um Stiche handelt. Die übrigen Künstler dieses Kapitels sind noch Giovanni del Borgo und dessen Bruder Carubino, Guidonio, Mattheo Perez de Alesio († 1600), Andrea Boscoli, (1553—ca. 1606) Antoine Lafrery (1512—80), Etienne de Perac (ca 1540—ca. 1601), Giovanni della Marca, Daniel Argentieri, Girolamo Lupacci, Giacomo de Grotteschi [237]), Girolamo Siciolante da Sermoneta († 1586), Antonio Tempesta (1555—1630), Giov. Batt. Fontana (dat. Blätter von ihm von 1559—79), Ventura Salimbeni und Marco Pino da Siena (1520—um 1587).

KUNSTURTEIL UND AESTHETISCHE ANSICHTEN.

Es handelt sich in diesem Kapitel darum, einmal die Gesichtspunkte, die bei Manders Bildbeschreibungen und -wertungen in Betracht gekommen waren, aufzuzeigen, und zweitens die bei ihm verwendeten ästhetischen Ausdrücke und Kategorien, ihre Begriffsformulirung, ihre ev. Erweiterung oder aber ihre Verkümmerung zu untersuchen, um so auch über seine Terminologie und seinen Wortschatz Aufschluss zu erhalten.

Für Manders ästhetische Wertungen kommt zuerst in Betracht, dass er so wenig Systematiker war noch über absolut feste ästhetische Begriffe verfügte wie Vasari und Dürer [238]), von denen ersterer sich eben nie ernsthaft um solche bemüht hatte, letzterer nie zu einem festen, abschliessenden Resultat gekommen war. Trotzdem finden sich bei Vasari wie bei Mander bestimmte Gesichtspunkte, nach denen sie bei ihrer Kritik vorzugehen pflegten. Es steht zu erwarten, dass dieselben bei Mander im wesentlichen sich mit denen der italienischen Theorie, d. h. einer klassizistischen Aesthetik, so wie sie Vasari vertrat, decken, obschon Mander eigentlich nie ganz in den Bann florentinisch-römischer Kunstkritik geraten ist, da für ihn das Wollen der venezianischen Maler so wichtig war wie das der römischen. Das zeigt sich mehr in dem Nachdruck, den er immer wieder auf die Wichtigkeit des guten Malens in rein technischem Sinne legte, als etwa die prozentuale Vergleichung der Kompositionselemente der römischen und venezianischen Kunst nach der Häufigkeit ihrer Anführung, mit Berücksichtigung natürlich der weit grösseren Anzahl der ersteren, und auch insofern als sie z. T. notgedrungen bei den Venezianern ihre Wiedergabe finden mussten.

Manders ästhetische Ansichten kommen hauptsächlich in seinen Bildbeschreibungen zum Ausdruck, die er naturgemäss bei der Abfassung einer Künstlerbiografiensammlung zu geben hatte. Es ist die erste Frage, wie er das Problem, das die Antike in der

Ekphrasis verschieden verarbeitet hatte, zu lösen versuchte. Bestimmend wurde für Mander die fast ungeheure Stofffülle, die ihn zwang ausscheidend vorzugehen. In den weitaus meisten Fällen verzichtet er deshalb auf ausführliche Bildbeschreibungen und begnügt sich auch wohl mit Angabe des Taxwertes. An Analysen oder gar Beschreibungen fingirter Gemälde auf Grundlage antiker Autoren, in denen sich für Kunst interessirte Schöngeister gefielen, ist gar nicht zu denken.

Manders Malerbuch bleibt in dieser Beziehung lediglich Registrirwerk, auch wenn man die wenigen Beispiele ausführlicher Beschreibung mitrechnet. Man hat zur Erklärung des Mangels längerer Beschreibungen bei den Kunstschriftsteller früherer Epochen den Einwand geltend gemacht, dass die Verfasser solcher Künstlerbiografien für Künstler schrieben und dass denen die besprochenen Werke bekannt gewesen seien. Dem muss entgegnet werden, dass auch die Künstler kaum die Unmenge der erwähnten Kunstwerke gekannt haben konnten, selbst wenn die zahlreichen grafischen Arbeiten ihre Kenntnis vermehren halfen. Der Mangel solcher Beschreibungen ist also, wenigstens für Mander, nicht anders zu erklären, als bedingt durch die Stofffülle und die verhältnismässig grosse Schnelligkeit der Abfassung des Malerbuches. Die Beschreibung ist bei Mander nie Rekapitulation des Geschauten, sondern was er gibt, sind die Notizen, die er sich gelegentlich vor den Bildern gemacht hat [239]), oder wie er sie noch in der Erinnerung hat (my dunkt, u.s.f.), denn auch falsche Angaben laufen, wenn auch äusserst selten, mit unter [240]). Ein bestimmtes Schema gibt es für seine Notizen nicht. Die einfachste Erwähnung eines Bildes gibt Mander durch eine allgemeine Bezeichnung seines dargestellten Inhaltes. Diese einfache Etikette wird dann erweitert durch Angabe des im Bilde Auffälligsten, das für Mander aber nie die Hauptfigur des Bildes ist. Desgleichen findet die allgemeine Kompositionsanlage nie Berücksichtigung, es wird nur ein Kompositionselement herausgegriffen, wird gewertet und das Urteil auf das ganze Bild übertragen. Am häufigsten wird die Wiedergabe der Affekte im Gemälde erwähnt, wie auch die der Gewänder, besonders immer dann, wenn Mander ein von ihm nicht gesehenes Bild erwähnt und er die Kenntnis anderen Leu-

ten, Laien, verdankt [241]). Erregt ein Bild sein besonderes Interesse oder hatte er Gelegenheit es ausführlicher und öfters zu sehen, so wird eine grössere Anzahl der zum Ausdruck gebrachten Kompositionselemente herausgehoben, die dann entweder nach einem gewissen Gesichtspunkte, d. h. auf ihre zeichnerische oder malerische Vollkommenheit hin beurteilt, oder jedes derselben einzeln bewertet [242]) werden; dazu werden hier und da Bemerkungen kunsthistorischer Natur gemacht, die meist sehr richtig den Stil des Meisters und seine Herkunft (Abhängigkeit) beurteilen [243]).

Bei Autopsie [244]) erweiterte er noch die Reihe durch Angaben über Ort und Besitzer und das Format, denn Mander war jederzeit, wie er selbst erzählt [245]), eifrig bemüht, möglichst viele Bilder zu sehen und über sie etwas zu erfahren. Befriedigt schliesslich ein Bild sein literarisches Interesse, dann gibt er an, dass diese Szene getreu nach diesem und jenem Schriftsteller wiedergegeben sei. Dazu kommen endlich noch die wenigen Beispiele ausführlicher Beschreibung [246]). Auch hierbei wird das Ganze nicht nach seinem natürlichen Werte gefasst; die Einzelheiten, aus denen das Bild besteht, werden vielmehr nach und nach aufgeführt Koexistirendes aber wohl erwähnt; doch fehlt hierbei die Ordnung. Die vielleicht beste Beschreibung findet sich bei Erwähnung der Holbeinschen Allegorien im Stahlhof zu London. Ob sie von Mander ist, ist nicht ganz sicher, vielleicht stammt sie von F. Zuccaro und wurde Mander durch Goltzius übermittelt. Hier fängt die Beschreibung bei der Hauptfigur der Komposition an und rückt allmählich bis zum linken Bildrande vor. Nur einmal noch gelingt Mander eine ähnlich klare Gliederung, bei der Beschreibung eines Stiches der jungen M. I. Miereveldt: Christus und die Samariterin. Die anderen Beschreibungen sind schon viel weniger gut, selbst die wortreichste bei Aufführung der Blindenheilung der Lukas v. Leyden. Mislungen ist sie deshalb, weil Mander seine Beschreibung mit den Assistenzfiguren beginnen lässt und dann über das Aufzählen der an ihnen vortrefflich gelungenen Einzelheiten wie Affekte, Bewegungen, Gewänder, die Stellung der Hauptfiguren im Bilde vergisst und nur von ihrem seelischen Ausdruck spricht.

Mander denkt nicht daran, etwa durch das Hervorheben besonderer Momente Normen aufzustellen. Es soll lediglich ein referirendes Aufzählen sein und bleiben, wenn schon es ihm klar ist, dass dieses Herausheben des Wichtigsten wertvoll und lehrreich genug ist; welche Aufgabe auch allein nur der praktische Künstler zu leisten vermag, denn dieser nur kann die Geheimnisse (verborgentheden) der Kunst aufdecken, welche Geheimnisse (secreta) mit Hinweis auf die sapientia veterum zugleich die Wichtigkeit solcher Kunsttheorien klar werden lassen [247]). Aus diesem Grunde sind Mander auch die Urteile des Goltzius so ausserordentlich wertvoll, da er durch seine Eigenschaft als ausübender Künstler die Hauptbedingung zu kunstverständiger Beurteilung erfüllte [248]). Ein Sprachkundiger, sagt Mander, würde den Text wohl kunstvoller bearbeiten können, aber er würde sich doch endlich im Stoffe verwickelt haben [249]). Im Lehrgedicht drückt er ferner noch seine Verwunderung aus, dass ein Mann wie Sannazaro, obgleich nie praktischer Künstler, doch so viel von den Geheimnissen der Kunst verstanden habe. Diese Aussagen nun lassen im Allgemeinen ein Urteil fällen, wie Mander von der Laienkritik dachte. Anregung konnten die Laien wohl geben, sowohl die Kunstliebhaber (liefhebber) als auch gewöhnliche Leute (das bekannte Beispiel bildet die Anekdote von Apelles und dem Schuster), aber nicht kritisch tätig sein [250]). So vertritt Mander den Standpunkt der Künstler seiner Zeit. Denn die Meinung, dass das richtige Verständnis zur Beurteilung allein für den Künstler in Anspruch genommen werden kann, ist eine verbreitete und immer wieder gebrauchte. Mander fand sie ja nicht nur zu seiner Zeit geglaubt, sondern auch von antiken Autoritäten erhärtet [251]).

In den verschiedenen Formen der Bildbeschreibung bleiben die Bewertungen dieselben, die Mander nach dem Grade der Vollkommenheit der in den Bildern zur Anwendung gebrachten zeichnerischen Kompositionselemente und des Kolorits vornimmt. Eine gewöhnliche Zusammenstellung der unter der ersten Gruppe zu fassenden Elemente zeigt, dass er dieselben Forderungen an ein Bild stellt wie die Italiener (Vasari). Gegeben soll werden: klare, sichere Zeichnung des Umrisses, der Stellung, der Bewegung und der äusseren Struktur des menschlichen Körpers mit Rück-

sicht auf Anatomie und Proportion, ferner Grösse in den Gewandfalten, die Darstellung der Affekte und Allegorien. Im Kolorit verlangt er dieselbe Klarheit wie in der Zeichnung, die er nach reynheydt, suyverheydt, netticheydt wertet. Ja, er verlangt scherpicheydt, doch ist nicht an harte und kalte Farbengebung zu denken, sondern vor allem Sicherheit des Auftrags, da er die soetheyt als Resultat des Vertreibens wie die gloeyentheyt als das Ziel einer guten Malerei betrachtet.

Trotz der Berücksichtigung des Kolorits macht er Farbenangaben nur selten und auch nur bei Autopsie, oder wenn sie ihm von seinem Gewährsmann, was höchst selten der Fall ist, mitgeteilt werden (bei Holbein von Zuccaro, über Goltzius). Diese meist dürftigen Angaben sind nie die Wiedergabe eines bestimmten koloristischen Eindrucks, sondern Mander erwähnt immer nur eine einzige Farbe, besonders dann, wenn sie ihm durch die Qualität ihres Erhaltungszustandes oder durch ihre Intensität besonders auffiel, oder aber er gibt aus eigenem Zutun bei einer Beschreibung eine Farbe an, weil der Gegenstand erfahrungsgemäss so und nicht anders wiedergegeben sein musste[252]). Seine Farbenskala ist auch nur gering; sein Farbengeschlecht besteht aus sieben Arten: schwarz, weiss, rot, grün, blau, gelb und purpur. Nüanzirungen erwähnt er kaum. Gemischte Farben erhalten nur selten ihren eigenen Ausdruck und dann auch nur im Lehrgedicht, wo ihn ein Streben nach Klarheit und grösser Abwechslung dazu zwang; er benennt sie durch Zusammenstellung ihrer beiden wichtigsten Bestandteile: blaugrün, rotgelb, rötliches gelb u. s. f. Um so reicher ist er dafür an Nicht-bunten-Farbenausdrücken, besonders neutralen[253]), die er sehr häufig verwendet. Nicht mitgerechnet können die Bemerkungen werden, wo er allgemein von Gemälden spricht, die grau in grau oder gelb in gelb gemalt sind (wit en swart, uyt den gheelen, coperigh). Was er bietet, sind also entweder Beobachtungen technischer Feinheiten und Eigentümlichkeiten, oder ein kurzes Resumé der im Gemälde verarbeiteten Bildmittel ohne weitere Beurteilung, aus deren Aufführung überhaupt nur indirekt geschlossen werden kann, was Mander für gut und schön hält, da er zur Erkenntnis seiner subjektiven Kritik hier wenigstens keine wichtigeren Belege beibringt.

Manders technische Auslassungen können sich auf ein Bild beziehen, es finden sich Angaben über die Behandlung der Oelmalerei, sie eignet sich gut zum Vertreiben [254]) usw., oder er spricht von der ältern niederländischen Maltechnik [255]), vom Durchscheinenlassen des Malgrundes als künstlerisches Hilfsmittel [256]), vom Auftrag reinen Goldes [257]) und nimmt dazu Stellung. Er spricht ferner vom Vertreiben mit Gänsefedern (Montfort) [258]), vom Laviren (Spranger) [259]), der vertriebenen Manier und dem Arbeiten in verschiedenen Techniken (Goltzius) [260]), oder er erwähnt die Eigentümlichkeiten eines Künstlers beim Arbeiten, so, dass Ketel mit Händen und Füssen gemalt habe [261]), dass Holbein Linkser gewesen sei [262]), dass Molenaer ohne Malstock gemalt habe [263]); dann spricht er über die Anlage eines Gemäldes: Freminet malte hier einen Fuss, da eine Hand und es kam doch ein Gemälde zu Stande, Pourbus setzte die Farben so stark auf, dass sie abblättern [264]). Der Unterschied im Farbenauftrag ist ihm sehr wichtig zur Beobachtung einer richtigen Entfernung des Betrachters vom Gemälde: glatt gemalte Bilder müssen von nahem gesehen werden, rauh aufgetragene von weitem [265]); so kommen bei den letzteren, je weiter man sich entfernt, Dinge zum Vorschein, von deren Existenz man bei Nahsicht nichts ahnte; das Extrem dieser Technik bildet die Fingermalerei des Ketel, eine Art des Farbenauftrages, die er gegen Tadler in Schutz zu nehmen sucht [266]). Umgekehrt beklagt er, dass ein Bild des C. Engelbrechtsen zu hoch gehängt sei, sodass man die feine Malerei nicht recht sehen könne [267]).

Derartige Aeusserungen zeigen ihn als vorzugsweise praktischen Künstler. Erst da, wo Mander vom Standpunkt objektiven Referirens ablässt, gewinnen die verwendeten Prädikate den Wert, Zeugnisse eines subjektiven ästhetischen Urteils zu sein. Dabei ist folgendes zu beachten. Mander lobt fast durchgehend, bleibt dabei jedoch weniger abhängig von irgend welchen Vorbildern als andere Niederländer, die es sich angelegen sein lassen, Urteile über zeitgenössische Künstler zu fällen [268]), obgleich auch er nicht völlig frei ist von Entlehnungen aus seinen Quellen [269]) Lampsonius z. B. bewegt sich vollkommen in Vasarischen Gedankenkreisen und H. Junius, Opmeer und Buchell

beschränken sich lediglich auf die plinianische Terminologie [270]). Nur Vaernewijck macht eine Ausnahme, der auch Plinius und Quintilian verwendete, aber deren Ausdrucksweise nicht einfach nur als eigene Beurteilung auf seine Künstler übertrug, sondern ihre Urteile zu verstehen suchte, und mit gleichen Urteilen seinerseits in Parallele setzte [271]).

Es handelt sich hier um die Ausdrücke, die Mander zur Bewertung der Kunstwerke verwendete, wobei er sich bemühte wirklich zu verstehen, die Bilder aus der Zeit und ihrer nationalen Eigenheit heraus zu werten und nicht am Massstab einer Kunsttheorie, die er vertrat. So sucht er immer, den richtigen Ausdruck zu finden; gelingt es ihm z. B. einmal nicht, das Bezaubernde in den wenigen Gemälden des Lukas van Leyden richtig wiederzugeben, so definirt er dieses Unsagbare als „een ick en weet niet wat lieflijck aenlockende bevallicheyt" [272]). Das ist wohl der gewöhnliche Ausweg, wenn das Urteil nicht logischer Reflexion, sondern der unmittelbar sinnlichen Entscheidung entspringt, hier zeigt es aber doch, dass Mander nicht willkürlich seine Prädikate setzt, sondern sie mit Ueberlegung verwendet. Manders Ausdrücke zur Bewertung der Kunstwerke kann man, da er in der Abschätzung nicht einheitlich vorgeht, in drei Gruppen zusammenfassen.

1. Die Bewertungsausdrücke beziehen sich auf die künstlerische Psyche und ihren Zustand [273]): Es wird das Werk gelobt als Audruck eines klugen, geistreichen, kunstreichen, gelehrten und überfliessenden Geistes. Mit der zunehmenden Würdigung der seelischen Tätigkeit der Künstler und der Auffassung der Kunst als Wissenschaft musste nach einem sinnfälligen Ausdruck zur Erklärung der vom Maler geleisteten Dinge gesucht werden. Die geistigen Qualitäten des Malers bestehen in Gedächtniskraft, Verstand, überquellendem Geist, Aufmerksamkeit und Geduld [274]). Finden sich diese Eigenschaften in der Manier eines Künstlers, so erhält sie das Attribut „geestigh". Mit diesem Beiwort bezeichnet Mander auch technische Feinheiten — wie die Zeichnung oder etwa die Wiedergabe des Haares und des Laubes [275]) in Gemälden und Stichen, und spricht dann davon, dass darin sich auch der Geist ausleben könne. Solche Feinheiten bezeichnet er

aber auch mit „aerdigh", also ungefähr possierlich, graziös, und so könnte man vielleicht, „geestigh" in Bezug auf technische Feinheiten mit „originell" übersetzen, um so cher als es den geschätzten Terminus der späteren italienischen barocken Kunsttheorie: capriccioso [276]) wiedergibt, worunter die Italiener vorzugsweise das Originelle einer Allegorie oder des Beiwerks verstanden, oder aber man könnte wohl auch geestigh mit „malerisch" interpretiren, da gerade die Wiedergabe des Bewegten mit diesem Terminus belegt wird. Viele Ausdrücke haben bei Mander eine ähnliche Wechselrolle, so „overvloedigh"; bezeichnet wird damit sowohl der überquellende Verstand, als auch das Ergebnis desselben, die reich angelegte Historie [277]). Die „gelehrte Hand" des Künstlers steht mit beiden Aeusserungen im innigsten Zusammenhang wie auch das viel gebrauchte Prädikat constigh. „Constigh" kann „künstlerisch" (artificiosus) heissen, oder aber entsprechend dem deutschen künstig „wissenschaftlich" [278]). In der Art der Verwendung seiten Manders kommen beide Begriffe in Betracht, da sie beide loben und nur im lobenden Sinne gebraucht werden; das Uebergewicht liegt aber doch auf „wissenschaftlich". In Bezug auf den Künstler muss auch noch „universael" genannt werden, unter welchem Ausdruck er nach eigener Aussage einen auf allen Gebieten der Malerei beschlagenen Künstler versteht, und „inventief".

2. Die Ausdrücke beziehen sich auf technische Feinheiten oder auf den Grad der Vollkommenheit, der in Behandlung der einzelnen Kompositionselemente erreicht ist [279]). Auf die Technik gehen Worte wie „rauh" und „glatt", die die Art des Farbenauftrages charakterisiren. Besonders „glatt" findet in den frühen niederländischen Malerleben häufige Verwendung. Als „confus" wird ein unorganisches Faltengewirr bezeichnet oder eine unübersichtliche Kompositionsanlage; Mander ist sich bewusst, eine breite Schicht von Niederländern durch die Anwendung mit diesem der italienischen Kunsttheorie entnommenen und noch wenig geläufigen Terminus bekannt zu machen, wenigstens hält er die Erklärung für nötig, was mit diesem Ausdruck bezeichnet wird [280]). Auf die Wirkung der Farbengebung beziehen sich die Ausdrücke: hart und cantigh. So bezeichnet Mander den Farben-

auftrag in den früheren Zeiten im Gegensatz zu der durch die italienischen Mezzatinten erreichten morbidezza oder poeselicheyt. Hierher gehören auch die lobenden Erwähnungen der plastisch gemalten Teile der Körper. So erregt eine ausserordentlich plastisch gemalte Hand des Dirk Jakobsz. die volle Bewunderung der Beschauer, und dem Besitzer wurden grosse Summen dafür geboten [281]).

3. Die Ausdrücke geben Manders Impressionen wieder und man muss aus der Art derselben auf den Wert des Bildes schliessen [282])

Mander glaubt endlich noch die Oelmalerei vor einem ungerechten Urteil Michel-Angelos in Schutz nehmen zu müssen. Michel-Angelo soll nach Vasaris [283]) Ueberlieferung gesagt haben, die Freskomalerei sei eine männliche, die Oelmalerei dagegen eine weibliche d. h. geringere Kunst. Mander glaubt die Niederländer durch die Erklärung, dass in den Niederlanden wegen der Feuchtigkeit der Luft keine Freskotechnik möglich sei, retten zu müssen. Michel-Angelo verstand darunter aber nicht eine Herabminderung der Oelmalerei im Vergleich mit dem Fresko als technisch zu einfach und für eine Frau gerade noch passend, noch wollte er durch seinen Ausspruch die Oelmalerei verächtlich machen wegen ihrer Glätte und Gelecktheit und darum Frauen besonders sympathisch, sondern er machte lediglich auf den auch in der Malerei vorhandenen Dualismus aufmerksam, den Platon schon für die Schönheit geltend gemacht hatte [284]). Ein kurzer Vergleich schon der von Mander gebrauchten Adjektiva, um der Art der gesehenen Bilder gerecht zu werden, zeigt eine überwiegende Mehrzahl weiblicher Kategorien und beweist somit die Richtigkeit der michel-angelesken Definition. Mander spricht von gracelijck, fraey, lieflijck, vroylijck, playsant, soet, net, glat, dem gegenüber stehen die der männlichen Kategorie angehörenden: heerlijck, magnifijck, dapper und vast da.

Das Aufsuchen und die Klassifikation der Bewertungsprädikate konnte nur den Zweck verfolgen, zu zeigen, mit welchen Wertbegriffen Mander arbeitete. Das eigentliche Schönheitsproblem ist damit keineswegs berührt. Dass dieses irgendwie bei Mander zum Ausdruck kommen musste, versteht sich von selbst, nur ist es schwer zu erkennen, wie Mander sich damit abgefunden hat, da Mander

eben kein Theoretiker war. Das beweist allein schon das Fehlen einer Definition des Begriffes Schönheit wie überhaupt aller der ästhetischen Begriffsterminologie zugehörenden Ausdrücke, an die er entweder so wenig gedacht zu haben scheint wie sein Vorbild Vasari oder deren Begriffsformulirung ihm nicht nötig oder aber ihm die Bestimmung einer Begrenzung und die Möglichkeit einer Definition der Schönheit unmöglich erschien. Er bildet einfach seine Begriffe oder gebraucht sie in seinem Wortschatz als feste Werte, wie sie in der allgemeinen Umgangssprache geprägt oder in seinen Quellen festgelegt worden waren.

Die Schönheit lag Mander, wie sich aus gelegentlichen Aeusserungen ergibt, erstens in der Lebenstreue und im Metrischen (Proportion, Harmonie, Komposition), also auch im Uebereinstimmen der Objekte mit einem Urbilde, in einem Elemente also, das durch Regeln endgültig festgelegt war; zweitens subjektiv in den nur durch den Verstand zu bewertenden Ausdrucksformen Obgleich er nur die beiden schönheitsbedingenden Faktoren erkennt, nimmt er nicht die Scheidung vor, wie sie später von de Piles [285]) dann unternommen wurde. Trotz der Gleichsetzung Malerei gleich Augenkunst, ist sie ihm doch ebenso sehr für den Geist berechnet.

Es erscheint Mander jedoch die Tatsache einer allgemeinen Erkenntnis der Schönheit und ein daraus resultirendes allgemein gültiges Urteil unmöglich. Der Dualismus, der seiner angenommenen Bestimmung der Schönheit zu Grunde liegt, lässt ihm zwei Erklärungen für deren Bedingtheit möglich erscheinen, dadurch dass dieses Faktum einmal durch die Vielgestaltigkeit der in der Natur vorhandenen Objekte bestimmt werden könne, dass anderntheils es durch den verschiedenen Bildungsgrad des Beschauers bedingt werde [286]).

Das Wesen der Kunst sieht Mander nur im Wohlgefallen, das sie dem Beschauer bereitet. Auslassungen darüber finden sich häufiger, so wenn er von einem Schmeicheln der Augen von Seiten der Malerei spricht [287]). Von einem andern z. B. ethischen Zweck, den die Kunst zu erfüllen hätte, spricht er nicht so oft; man darf wenigstens nicht die von ihm erwähnte Kalokagathia des Malers dahin auslegen [288]). Sie besagt ja nur, dass die dauernde Be-

schäftigung mit der Kunst ganz selbstverständlich eigentlich böse Gedanken aus der Seele des Schaffenden verscheuchen sollte. Er selbst ist auch ehrlich genug, in seinen Malerbiografien die vielen und zum Teil grossen Schwächen derselben nicht zu verschweigen.

Es mögen nun die übrigen elementar-ästhetischen Begriffe, wie sie als Kriterien der Schönheit dienen auf die Rolle, die sie in Manders Malerbuch spielen, untersucht werden.

Gar nicht genannt wird die Symmetrie [289]) und die Eurythmie. Eine um so grössere, vielleicht die grösste Rolle spielt die Harmonie, was leicht erklärlich ist, da dieselbe, sei es nun als Einheit in der Mannigfaltigkeit, sei es als Zusammenstimmen von Gegensätzlichem, das wichtigste Element der Schönheit für jede klassizistische Aesthetik ist, ja mit ihr identifizirt werden kann. Da die Harmonie in verschiedenem Sinne verstanden wird, kann innerhalb des zweiten Harmoniebegriffes eine Trennung vorgenommen werden, die auch die meisten Theoretiker, sogar sprachlich, zu unterscheiden wussten. Das Zusammenstimmen der Teile im allgemeinen ist die Harmonie, (bei den Italienern armonia, convenientia, convenevolezza, concinnitas; Wolschickung, Vergleichlichkeit der Teile [290])); der Begriff bedeutet das Uebereinstimmen mit der Natur ursprünglich [292]) und wird erst mit der Zugrundelegung der Proportion in der allgemeinen Auffassung verwendet. Harmonye verwendet Mander ganz selten, dann ist darunter in der Regel die musikalische Harmonie verstanden, nur einmal ist sie auf die bildende Kunst bezogen [292]). Gewöhnlich spricht er von overeenkomen, womit die einfache Uebertragung des italienischen Terminus gegeben ist, nur ist ihm dieser Harmoniebegriff weit weniger prinzipielle Forderung wie etwa Alberti, der die pulchritudo seinem analogen Begriff concinnitas substituirt, er ist auch nicht ein in der Natur bestehendes starr Gesetzmässiges, sondern er ist nur vernunftgemäss zu erfassen. Daneben tritt der zweite Begriff, dignitas, decorum, decoro, attezza [293]); er bestand schon bei Plato [294]), wurde dann aber erst durch Cicero infolge seiner Gliederung des Schönen in weiblich und männlich scharf herausgeprägt [295]). Hierdurch war die Schönheit nicht mehr quantitativ bestimmt durch das Zusammenstimmen der Teile überhaupt zu einem idealen Ganzen, son-

dern das Ganze hatte charakteristisch zu erscheinen, denn mit decorum wurde eine qualitative Harmonie mit ihren Ingredienzien, Angemessenheit, Zweckmässigkeit und Richtigkeit verstanden. Dieser Begriff heisst bei Mander welstandt. Er spielt eine ausserordentliche Rolle,[296]) und das ist wichtig, denn er lässt erkennen, worin Mander den Wert der Kunst erkennt, das ist die Beobachtung des Charakteristischen wie der formalen Richtigkeit. Hierauf beruht die Vollkommenheit, wodurch die Schönheit bedingt ist, hiermit ist zugleich der Forderung der Naturnachahmung Rechnung getragen, denn die Natur hat nach Mander die Vollkommenheit und somit die Schönheit [297]). Manders Streben nach Richtigkeit wird noch klarer daraus, dass durch seine die Schönheit bewertenden Prädikate wie aerdigh und fraey, denen der Begriff der Richtigkeit zu Grunde liegt, eben diese auch in den meisten Fällen hervorgehoben wird.

Daneben tritt nun die dritte Definition: Harmonie=Zusammenfassung einer Vielheit zu einer Ordnung, und diese muss im Gemälde so gesetzmässig sein wie sie auch in den andern Naturgebilden als gesetzmässig erkannt wird [298]). Diese Harmonie ist identisch mit dem antiken compositio-Begriff [299]), wohingegen unter dispositio die heutige Komposition zu verstehen ist. Nach Quintilian sind die drei erforderlichen Bestandteile der compositio: o r d o , coniunctio, numerus. Diese bedingen aber auch die Harmonie, und so wurde unter compositio, ordeningh, ordinantie der dritte Harmoniebegriff verstanden [300]). Durch diese gesetzmässige Begreifung der Harmonie wie der Komposition glaubte man nun das Problem der Schönheit gelöst. Darum fordert Mander auch Gesetze, sodass der Künstler unmöglich die festgestellten Wege verlassen kann, Gesetze, die in der Natur schon vorgebildet und befolgt sind. Da die Natur vollkommen schön ist, hat die Kunst die Aufgabe, möglichst nahe an sie heranzukommen [301]), indem sie diese Gesetze befolgt.

Der Künstler hat nun die verschiedenen Erscheinungsformen der Natur zu erkennen und wiederzugeben: durch Beobachtung der formalen wie der objektiven Richtigkeit in den Bewegungen der Einzelbildungen, und der Verschiedenheit und Deutlichkeit beim Zusammenfassen mehrererEinzelkomplexe, endlich im Kolo-

rit. Die formale Richtigkeit der Einzelbildungen wird einmal durch die Proportion und Anatomie festgelegt; insofern erkennt Mander den Wert beider an. Dass er diese gleiche Richtigkeit auch für die Komposition verlangt, ist selbstverständlich, obwohl er sich hierüber nie besonders auslässt; denn er lässt Perspektive, mit deren Hilfe allein das Problem gelöst werden kann [302]), völlig bei Seite. Mit Beobachtung der Proportion war nur eine äusserliche Richtigkeit gegeben, sie war die Voraussetzung zur Wiedergabe der Bewegung. Die actio war das Wesentliche in der Kunst, genau so wie in der Rhetorik, von der die Kunsttheorie abhing. Das waren sich auch die Kunsttheoretiker bewusst, der Bezug auf den Redner und seine Methode fehlt nie [303]). Mit Schriften über Proportion und Anatomie war es aber nicht getan, aus welchem Grunde auch Dürers Schriften seinen Zeitgenossen wie Michel-Angelo, die Belehrung über dieses wichtige Kapitel darin suchten, ungenügend erscheinen mussten [304]). Da die Bewegungsarten durch antike Schriftsteller wie Platon und Quintilian festgelegt waren, so war nur noch der Grad derselben diskutabel. Es entsprach dem allgemeinen Zeitgeschmack, dass die Bewegung sanft sein musste. Für diese sanfte Fluxion der Glieder war schon im Altertum der Terminus gratia geprägt worden [305]). Bei Mander bedeutet gratie in den wenigsten Fällen nur weibliche Anmut, sondern gratie (roerentheyt) ist wie in der italienischen Theorie die schöne Bewegung [306]).

In der Komposition nun wird die Deutlichkeit verlangt, doch nur im Sinne des gegenständlichen Interesses, entsprechend der antiken Rhetorik, die in der dispositio das Hauptgewicht auf die perspicuitas legt. Diese Deutlichkeit wird erreicht einmal durch die klare Gruppirung grösserer Massen und zwar so, dass die einzelnen Figuren jederzeit ohne Schaden für den Gesamteindruck isolirt werden können, ferner durch das Hervorheben der wichtigsten Gruppe (scopus), indem sie entsprechend ihrer Würde und Bedeutung plazirt wird. Einen besonderen Terminus hat Mander nicht gebraucht. Dazu muss nun die Verschiedenheit (verscheydenheit) treten, die schon in der antiken Rhetorik als amplificatio, in der italienischen Renaissanze als varietà eine wichtige Rolle spielte.

Diese ästhetischen Elemente haben nicht nur beim zeichnerischen Gestalten beobachtet zu werden, sondern ebenso sehr beim Kolorit, da Mander das Malen fast wichtiger erschien als das Zeichnen. Die Termini bleiben dieselben, für Harmonie nur wird vlackheyt (unione der italienischen Theorie) eingesetzt. Die Untersuchung zeigt also, dass die Schönheit bei Mander hauptsächlich nach Kategorien gewertet wird, ohne, im Vergleich mit italienischen Theorien, einen auf die plastischen Erscheinungsformen reagirenden Künstler zu verraten.

War aber Mander nun doch Interpret eines plastischen Stiles oder finden sich auch Elemente eines malerischen? Die Frage ist verhältnismässig schwer beantwortbar, es finden sich bei ihm Bewertungen, die in der Mehrzahl für die erstere, doch auch solche, die für die andere künstlerische Anschauung sprechen. Soviel darf wohl aber als feststehend angenommen werden; da Mander seine Theorie im wesentlichen auf die Lehren florentinisch-römischer Künstler, trotz seiner Emanzipation, aufbaute, finden vor allem die Bewertungen auf künstlerische Anschauungsformen Anwendung, die mehr die Wahrnehmung der Gestaltqualität der Dinge fordern als die der Farbe und des Lichtes, wie das sich auch bei seiner Pliniusbearbeitung zeigte. Das findet nebenbei seine Bestätigung in einer Definition der Malerei, die sich in den „Wtbeeldinghe der Figuren" findet, wonach die Malerei als „het onverheven beeldtweck" charakterisirt wird [307]). Diese Definition zeigt ja deutlich genug, wie stark Mander noch mit einem plastischen Einteilungsprinzip der Künste arbeitet. Aber doch konnte bei Besprechung des Lehrgedichtes gezeigt werden, dass auch die Farben und Lichtqualitäten eine über das gewohnte Mass herausgehende Berücksichtigung fanden, und zwar wahrscheinlich durch Einfluss des venezianisch-parmensischen Kunstkreises. Allerdings ist er da zu keinem festen Prinzip gelangt; so empfiehlt er ja, um nur einige Beispiele zu wiederholen neben Darstellungsformen, die ein langsames Sehen erfordern auch solche, die ein rasches und flüchtiges ermöglichen, wie die Aufhellung und die Betonung des Hintergrundes, die geringe Intensitätsdifferenz der Farben und geringe Isolirung des einzelnen Farbtones, die bildmässige Erfassung des Ganzen, das

Zusammenfassen in Licht- und Schattenmassen. Dagegen spricht prinzipiell nicht das lobende Hervorheben etwa einer plastisch gemalten Hand. Bei der Beurteilung im Sinne einer malerischen Auffassungsweise handelt es sich um die Erfassung des Gesamtbildes, in dem eine solche Einzelheit jederzeit absolut plastisch herausmodellirt sein kann. Solche Bemerkungen verraten nur insofern einen mehr plastisch eingestellten Künstler, als sie zeigen können, dass er bei Betrachtung des Gemäldes auf ein langsames detaillirtes Sehen ausgegangen ist. So ist denn bei Mander ein Dualismus zwischen vlämisch arbeitender Bildkomposition mit der geforderten Einstellung des Auges zur Nahsicht — nicht zu verwechseln mit Kompositionen in kleiner Augendistanz — und einer mehr holländisch malerischen Auffassungsweise mit der geforderten Fernsicht spürbar.

Wichtig bleibt aber vor allem, dass Mander auf diese Probleme überhaupt eingegangen ist. Dass er in dieser Richtung nicht mehr geben konnte, ist ohne weiteres klar; Gesetze werden sich wohl niemals für Gestaltungsprinzipien einer malerischen Anschauungsweise von der Theorie aufstellen lassen, bevor noch die Kunst selbst in ihrer Entwicklung soweit gelangt war, viel eher ist das für die plastische Kunstanschauung möglich.

Endlich mögen nun noch die beiden Formen des Naturerlebens beim reproduktiven bildnerischen Schaffen und Manders Stellung zu ihnen einer Untersuchung unterzogen werden. Schon in den, soweit uns bekannten, ältesten literarischen Auslassungen über den Wert der Kunst und die Tüchtigkeit eines Künstlers gehört zur endgültigen Entscheidung notwendig die Reflexion über das Verhältnis zur Natur, d. h. zur erschauten Wirklichkeit, wobei unter schauen ein notwendig gleichzeitiger Denkprozess mitverstanden werden muss. Es soll hier jedoch nicht die Tatsache untersucht werden, dass der Künstler bei seinem Schaffensprozess wirklich, wie es auch die vielen mündlichen und schriftlichen Künstlerbekenntnisse bezeugen und wie es neuerdings wieder von kunsthistorischer Seite betont wurde [308]), bestrebt ist, in irgend einer Weise sich nur mit der Natur auseinander zu setzen, sondern lediglich die Art des Verhältnisses des Künstlers zur Natur, wie es durch die landläufigen Begriffe Naturalismus und

Idealismus, nicht gerade eben gut, erklärt und unterschieden zu werden immer versucht wurde. Danach hätten die Vertreter der ersten Richtung ihr Ziel in der absolut getreuen Wiedergabe der gesehenen Dinge erblickt, während die der zweiten kein reines Naturgebilde, sondern eine nach bestimmten Gesetzen modifizirte Gestaltung wiederzugeben bemüht seien. So sieht man in den Theoretikern der italienischen Renaissance gerne die Vertreter einer solchen Ideenkunst, indem sie besonders die Realisirung der idea als den Hauptzweck aller Bildkunst angesehen hätten. Zugleich findet man aber in ihren Theorien doch auch Sätze wie der Vasaris, wonach alle Kunst nur Nachahmung der Natur sei [309]), ja das häufigere ist, dass in ihren Werken beide Meinungen ihren Ausdruck finden, dass einem sog. Naturalismus zugleich neben einem sog. Idealismus [310]), das Wort geredet wird [311]). Seit die Kunsttheoretiker kein definitives Urteil mehr fällen, erscheinen sie einer modernen naturwissenschaftlich orientirten Kritik als besonders klardenkend, weil sie den latenten Gegensatz von Gesetz und Wirklichkeit in der Kunst erkannt hätten, weil sie von der Unmöglichkeit ausschliesslich eine Rationalität oder Irrationalität der Erscheinungsformen zu geben, überzeugt seien. Mit der Betonung dieses offenkundigen Dualismus der Anschauung der im Werke eines jeden Theoretikers zum Ausdruck komme, glaubte man sich beruhigen zu können, denn letzten Endes käme man immer wieder zu dem Resultat, dass erstens weder die Vertreter des Idealismus immer nur eine Idee malen könnten, in so fern die Idee der Theoretiker eine klar gefasste Formvorstellung sei oder ein abstrakter philosophischer Gedanke vom Urbild der Dinge, von ihrer essentia, und dass zweitens auch der realistischste Maler die Natur durch sein Temperament hindurch sehen müsse. Man hätte demnach hier ein unlösbares Problem.

Diese Unstimmigkeit scheint nun weniger in den Aussagen der Künstler und Kunsttheoretiker, beide können in früheren Jahrhunderten völlig identifizirt werden, zu liegen, als Folge der Erklärungsversuche zu sein. Die Aussagen wurden ohne weiteres so aufgefasst, dass sie nur zur Bildung von Kategorien zur Beurteilung des Sachinhaltes berechtigten. Das ist kein prinzipieller Fehler; aber man muss doch berücksichtigen, beim Kunstwerk

ist nicht nur der Sachinhalt, sondern ebensosehr die optische Gestaltung, die Form, in Berücksichtigung zu ziehen [312]). Es kommt nicht darauf an, immer wieder zu konstatiren, dass einmal genaue Naturkopie oder aber „gereinigte" Natur oder beides zusammen gefordert wurde, sondern zu fragen: sagte der Künstler nie etwas über die Gestaltung des Gesichtssinneserlebnisses aus? Das taten sie allerdings, allein nicht nur in Form von Gesetzen; es wird aus ihren Aussagen klar, ob sie, und das ist das wesentliche, eine Darstellungsform bevorzugten, die ein langsames und genaues Sehen erforderten oder aber ein rasches und flüchtiges, ob also ihnen die dargestellten Dinge Ausdruck einer auf dem Linearen beruhenden plastischen oder malerischen Weltanschauung waren [313])

Die Untersuchungen über die Art der Weltanschauung eines Künstlers sind um so einfacher, da sich meistens auch noch Werke von ihm erhalten haben, die den nötigen Aufschluss geben können [314]), wenn aber nicht, so kann sie allein mit Hilfe seiner Aeusserungen rekonstruirt werden, die Möglichkeit dazu ist fast immer vorhanden. Erst hierauf können mit einigem, der Wahrheit nahekommenden Erfolg die wahren Ansichten der Künstler erkannt werden. Geht man also von der Weltanschauungsweise aus, so wird der immer wieder beobachtete Dualismus etwas charakteristisches. Denn Beobachtung der Natur und Typenbildung sind nun für die eine Art der künstlerischen Anschauungsweise keine sich behindernden Gegensätze, sondern vielmehr Voraussetzung, und nur der Grad der Abhängigkeit von der Natur ist damit noch nicht bestimmt, der durch die Art des psychologischen Erlebnisses bedingt wird, und für die zweite Form kommt der Dualismus garnicht mehr in Betracht.

Bei dem Vertreter einer plastischen Anschauungsweise versteht sich die Forderung der Naturnachahmung von selbst, da er mit Mitteln arbeitet, die die objektive Wirklichkeit der Naturdinge besonders stark hervortreten lassen, wie dem Kontur, der Linearperspektive, in der Farbenanlage der Verwendung ungebrochener und komplementärer Farben wie der symmetrischen Farbenkomposition. Aus diesem starken Betonen des Linearen resultirt nun das Verlangen nach schönen Formen, nach einem

Typus, das bei einem malerisch arbeitenden, dem überhaupt die strengste Naturbeobachtung Gesetz ist, ganz dahinfällt, denn die Einheit des Gemäldes wird bei ihm mit Hilfe des Tones oder, bei dekorativer Wirkung, der Farbenanordnung hervorgebracht, und ein metrisches Schönheitsideal kann nur von bedingter Bedeutung für ihn sein. Fast alle uns erhaltenen Kunsttheorien vor Mander vertreten Ansichten, die die Naturdinge plastisch zur Darstellung zu bringen verlangen, d. h. also sie vertreten eine streng klassizistische Kunsttheorie und zwar so einseitig, dass es dann fast nie gelingt, die Schöpfungen malerisch arbeitender Künstler richtig einzuschätzen [315]). Die Art dieser Anschauungsweise wie die dadurch bedingte Arbeitsmethode lassen es noch verständlicher erscheinen; denn diese Kunsttheoretiker fordern ohne Ausnahme eine Malweise, die die Nahsicht erfordert, die den Beschauer zwingt langsam und andächtig die Komposition zu betrachten (speculeeren); dass Mander auch diese auf Fernsicht berechnete, mehr impressionistische Malweise gleich hoch schätzt ergibt nur einen Beleg für seine objektive Urteilsweise, die allen künstlerischen Erscheinungsformen gerecht zu werden sucht [316]).

Die Unterscheidung dieser beiden Anschauungsweisen lässt es nun erklärlich erscheinen, dass diese Kunsttheoretiker immer wieder dieselben drei Normen: Nachahmung der Natur, Nachahmung bewerter Vorbilder, Darstellung einer Idee aufstellen konnten, in deren Beobachtung ihnen das Heil jeglicher guten Kunst zu liegen schien.

Für die naturalistische oder idealistische Verarbeitung des Sachinhaltes mag noch folgendes berücksichtigt werden. Unter Naturnachahmung wurde nie, weder in der antiken noch italienischen Aesthetik die getreue Reproduktion des Geschauten verstanden [317]), sondern es wurde ihr immer die mehr oder weniger subjektive Auswahl substituirt [318]).

Ferner muss man sich gegenwärtig halten, dass, wie Horst mit Recht betont hat [319]), es den Künstlern nie darauf ankam, Naturprobleme direkt nachzuahmen, sondern dass sie Kunstprobleme in der Natur suchten, die sie bei der Betrachtung der Natur einsahen und die sie mehr oder weniger frei verwendeten.

Hierdurch ist das Verhältnis von Naturnachahmung und Dar-

stellung der Idee geregelt; es kommt jetzt nur noch darauf an, ob mehr Wert auf die Wiedergabe des subjektiven oder objektiven Erlebnisses gelegt wird. Je mehr das erstere betont wird, um so eher wird die Theorie zur Forderung gelangen, in der Kunst die Darstellung der Idee zu sehen. Für beide Richtungen innerhalb der Gruppe einer plastisch orientirten Kunstanschauung, der typisirenden wie der individualisirenden, ist endlich das allmähliche Hinstreben auf eine allegorische Darstellungsweise leicht verständlich, da die beiden Formen der Naturnachahmung in der imitatio und inventio gesehen wurden [320]). Für die typisirende Richtung ist dies ohne weiteres klar, aber auch für eine individualisirende weniger auf das Hervorkehren des subjektiven Erlebnisses gerichtete Kunst, da die Idee jetzt nicht mehr in künstlerisch formalem Sinne verstanden wird, sondern in literarischem und ethischem, welcher Bedeutungswandel umso rascher vollzogen werden konnte, als es dem Künstler einer stark wissenschaftlich und humanistisch orientirten Zeit wünschenswert war, mit den Gelehrten und Dichtern konkurriren zu können. Das Kunstwerk ist nun nicht mehr Selbstzweck, sondern es soll vor allem belehren und auch erziehen.

Neben dem Naturstudium war aber auch die Nachahmung bewerter Vorbilder zu berücksichtigen [321]). Sie war unbedingt erforderlich und zwar aus zwei Gründen: Wurde die Darstellung der Natur an sich in möglichst objektiver Wiedergabe — ganz abgesehen davon in wie weit der Künstler dabei immer die Idee „subintelligirte" — verlangt, konnte nicht gut, (wollte die jüngere Generation nicht auf einer schon errungenen Höhe stehen bleiben), die Leistung anderer Künstler und anders gearteter Völker übersehen werden. Die Nachahmung bestand also eines Teils objektiv in der Nachahmung zur Erlernung der Technik und des neuens Sehens. Die Methode und Ausdrucksweise musste abgelernt werden; aber niemals wurde zugleich damit das Ziel der Kunst in einem Eklektizismus gesehen. Ueberhaupt wurde mit diesem Begriffe zuviel gehandhabt zur geringschätzigen Beurteilung einer Kunstepoche, deren Kunstwollen nicht richtig eingeschätzt werden konnte, und da vergessen wurde, dass der weitaus am häufigsten auftretende Faktor aller Kunstentwick-

lung die synthetische Stilbildung ist [322]). Solange die neue Formensprache nicht beherrscht wurde, konnte nichts anderes verlangt werden, als möglichst enge Anlehnung. War diese aber erreicht, konnte und musste die subjektive Verarbeitung einsetzen. Die Nachahmung der Vorbilder hatte nun keinen andern Zweck mehr als die Wiederverarbeitung der Stoffe und Themen, die die vorhergehenden Generationen schon vorbereitet hatten.

Mander gibt als erste Forderung: Studium der Natur in ihrer ganzen Vielgestaltigkeit. Nur so ist nach ihm der Künstler fähig, seinen Gebilden die verlangte Richtigkeit zu geben, und nur so kann er ihnen auch die Illusion der Natürlichkeit verschaffen. Mander betont immer nur die Naturwirklichkeit; es wird aus seiner Formel, wonach ihm die Natur bedingunglos schön und als die Wahrheit erscheint [323]) klar, dass er dem Problem der Wiedergabe der Naturwahrheit nicht nahe treten brauchte, denn in der Natur war jene Schönheit vorgebildet, wie sie erst durch die Kunst zur Darstellung gebracht wurde [324]). Die Naturwirklichkeit war ihm eben eine Naturwahrheit und so hatte er nicht nötig, eine Unterscheidung zu treffen, wie sie etwa Quintilian dem Demetrius gegenüber vorgenommen hatte [325]). So ist es verständlich, dass er Porträts eines Floris nur die absolute Aehnlichkeit nachzurühmen weiss, während sie doch schon zu einer Zeit entstanden, wo das Porträt eben nicht nur einfach Sachbericht war, sondern in ihm die Persönlichkeit vollkommen verstanden und aus ihrer Zeit heraus charakterisirt gegeben war. Diese Aehnlichkeit, die eben nichts anderes ist als die Naturwirklichkeit, ist ihm so selbstverständlich, dass er ohne weiteres Anekdoten einflicht im Stil der plinianischen Ueberlieferung von den Trauben des Zeuxis und dem Pferde des Apelles [326]), ja er will einen ganz ähnlichen Fall selbst erlebt haben, wo ein von Frans Floris gemalter Hund durch seine Natürlichkeit einen andern Hund anlockte [327]).

Die Idee: Mander blieb nicht bei der Forderung der Beobachtung der Natur stehen. Die Tätigkeit des Künstlers sollte sich ja nicht nur auf die Nachahmung der Natur erstrecken. Neben das Naturstudium trat notgedrungen das Arbeiten aus sich selbst heraus, die Erfindung (c II, 16) [328]). Das Betonen der Phantasie-

tätigkeit des Malers lag um so mehr auf der Hand, als die Kunst nicht nur an das Sehvermögen, sondern ebensosehr an die Intelligenz hohe Ansprüche stellte. Das Charakteristikum der, im Manderschen Sinne, modernen Kunst war eben die „const", d. h. die Wissenschaft von der Malerei; die const bezog sich wie die antike ars auf Dinge, die gewusst werden mussten, und die nur mit Hilfe der ratio (reden) wissenschaftlich bearbeitet werden konnte [329]).

Die Kunst der ganzen älteren Epoche hiess ja die „const zonder const"; sie entstand völlig nur aus einem instinktiven Schaffen heraus. Nun aber lag die wissenschaftlich fest fundirte Theorie der künstlerischen Tätigkeit zu grunde. Der Verstand des Künstlers hatte während der Arbeit ununterbrochen tätig zu sein. In der Charakteristik des Künstlers wird ja von nun an immer von seinem Gelehrtsein gesprochen und ein Bild erhält das Prädikat „wissenschaftlich richtig" (constigh).

Neben der Forderung der imitatio trat deshalb die inventio, die schon Quintilian [330]) als zur Entwicklung der einzelnen Disziplinen notwendig erkannt hatte. Damit war das Arbeiten aus der Idee heraus in der übertragenen Bedeutung verstanden, also nicht im antiken Sinne als Formbegiff und in dessen Weiterentwicklung zum Begriff Typus, in dem die Idee vornehmlich in der italienischen Renaissanzeästhetik verwendet wurde, d. h. der Idee wurde nicht nur eine auf die Reichhaltigkeit der Formen der Aussenwelt abstrahirend und modifizirend einwirkende Tätigkelt zuerkannt [331]). Diese ganze Theorie beruhte auf Plotins species-forma-lehre [332]), die durch Marsilius Ficino der italienischen Renaissance übermittelt wurde [333]). Mander forderte nun die Darstellung der Idee im literarischen Sinne oder deren Abstraktion, das Symbol. Diese zweite Auffassung der Idee lag um so näher als Mander erstens von der Annahme einer vollkommenen Natur ausging, wie auch zweitens hierdurch die Tätigkeit des Malers mit der des Dichters verglichen werden konnte; die Berechtigung hierzu war schon durch die Autorität eines Horaz gegeben. Desgleichen konnten die theoretischen Erörterungen über die Malerei denen der Poesie angeglichen werden nach der ohne weiteres ideell vollzogenen Umkehrung des berühmten horazischen Satzes: ut pictura poesis [334]). Diese Gleichheit bezieht sich jedoch

nur auf die darzustellenden Themata, und Mander besonders will nur die Wiedergabe von Symbolen (poeterye, poetiseeren) darunter verstehen [335]).

Die Malerei ist Mander theoretisch nur nach der Vasarischen Formel die zum Ausdruck gebrachte Idee als formaler Begriff [336]), praktisch jedoch verzichtet er auf die Konsequenz, die Typenbildung, und versteht unter Idee ein literarisch ausdeutbares Symbol, was noch dadurch klarer wird, als ihm Phantasie an der einzigen erwähnten Stelle nicht die Einbildungskraft selbst bedeutet, sondern Phantasiewerk [337]).

Die gedankliche Tätigkeit des Malers also besteht in der Erfindung und in der Bildung von Symbolen; ja in gewisser Weiterbildung der italienisch-renaissanzistischen Anschauung, wonach der Wert des Vorbildes bestimmend für die Qualität des Gemäldes ist, ist es hier Tiefsinnigkeit des Symbols, und umgekehrt — bei merkwürdiger Verflachung dieses Gedankens — die Grösse des Formates gilt als Kriterium für die Grösse des Geistes [338]). Das aus dem Vollen schöpfen (overvloedicheyt) ist der erste Beweis für den grossen Geist, daneben ein Uebermass an geistvollen und bizarren Erfindungen. Erfinderisch und kapriziös (versierigh; gheestigh) bleiben die für die spätere Zeit immer wiederkehrenden, lobenden Prädikate. Die Bildgattung, die dem Maler am meisten Gelegenheit zum sich ausleben in dieser Richtung hin bot, konnte natürlich als die einzig Wahre nur in Frage kommen und das war die auch in der italienischen Theorie bevorzugte Historie. In ihr konnte neben den genialen Einfällen in der Wiedergabe formaler Dinge auch die Genialität des Geistes gezeigt werden durch Anbringen von allegorischen Attributen (uytbeeldingh), von deren hoher Wichtigkeit Mander durch Abfassung seines Symbolbuches seine Ueberzeugung klar machte. Die Allegorie war den niederländischen Malern eben unbedingt nötig zur Betätigung ihres Geistes, da sie denselben nicht wie die Italiener im Fresko, dem, nach Riegl, eigentlichen Darstellungsmaterial des Manirismus, ausleben lassen konnten [339]).

Das Porträt fand darum wenig Beachtung, es war wohl zu Studienzwecken [340]) als auch als einträgliche Geldquelle [341]) sehr dienlich, aber eben nur „Seitenweg der Kunst."

Die Fertigkeit des Erfindens wie die Fähigkeit zum Naturstudium überhaupt [342]) erlangt der Künstler nur durch langes eifriges Studium der bewährten Vorbilder [343]), der Antike wie der Italiener. Trotz dieses Rezeptes hat aber Mander keineswegs reinen Eklektizismus im Auge, so wenig wie die italienischen Theoretiker [344]), selbst wenn Mander dabei auch eine gewisse durch die Auswahl bedingte Subjektivät anerkennt. Die wenigen Stellen, in denen er scheinbar einer sklavischen Nachahmung oder einem Eklektizismus das Wort redet, sind nicht stichhaltig, so wenn er das Anlegen von Rapiarien zu Studienzwecken empfiehlt [345]) oder aber vom Geist des Malers als von einem Spiegel spricht [346]). Das erste Beispiel zeigt gerade das Gegenteil; Mander fodert die jungen Maler auf, die menschlichen Gliedmassen einzeln herauszusuchen und nachzuzeichnen, wie das auch Armenino [347]) tat, denn „hier ists nicht verboten", d. h. hier ist die Anleihe bei den andern Malern erlaubt; und wenn er schliesslich das bekannte Beispiel des sog. Eklektizismus, die fleissigen honigsuchenden Bienen zitirt [348]), so wird in allen diesen Fällen nur auf die immerwährende Rezeptivität der Augen und auf eine notwendig grosse Gedächtniskraft des Malers hingewiesen. Ja selbst da, wo er direkt vom Heraussuchen des Schönsten aus dem Schönen spricht [349]), empfiehlt er nicht die Elektionstheorie, sondern er macht nur klar, dass die Kunst eben nicht in einem einfachen Abschreiben der Natur zu bestehen habe, sondern ihrer Nachbildung eine gewisse Gesetzlichkeit und hieraus allerdings resultirend eine gewisse Auswahl zu Grunde zu liegen habe. Diese galt es an den Antiken zu studiren und auch an ihren Schülern, den Italienern. Von einer grösseren Abhängigkeit wollte Mander nichts wissen; schon darum nicht, weil dadurch die niederländische Kunst nur den zweiten Rang neben der italienischen zu beanspruchen gehabt hätte. Ein anderes ist es jedoch, wenn Mander von der Nachahmung spricht und darunter die Anpassungsfähigkeit versteht, wie sie Goltzius in so hohen Masse aufwies, und die ihm seine Berühmtheit eintrug [350]). Dieses Sich-hinein-lebenkönnen in den Stil und die Technik eines andern ist Mander wie seiner Zeit das Charakteristikum eines hervorragend künstlerischen Geistes. Dass dadurch die Persönlichheit aufgegeben

werden könnte, daran wird nicht gedacht; durch die täuschend ähnliche Nachahmung — wohlverstanden nicht Kopie [343]) — des Vorbildes war klar bewiesen, dass das mustergültige Vorbild erreicht, ja übertroffen war; denn die Geheimnisse seiner künstlerischen Tätigkeit waren vom Nachahmer mit Hilfe seines glänzenden Geistes entschleiert. Darum auch das Rühmen, wenn ein Niederländer italienische Vorbilder in diesem Sinne nachgeahmt hatte.

Denn Mander kam es ja hauptsächlich darauf an, zu zeigen, dass die niederländische Kunst der italienischen absolut ebenbürtig ist. Meinungen, wie sie Michelangelo Hollanda gegenüber geäussert haben soll [351]), waren sicher zu Manders Zeiten noch massgebend, denn Mander wehrt sich für die Bedeutung der niederländischen Kunst [352]). So notirt er sich auch die ihm von Goltzius überbrachte Aeusserung des Fed. Zuccaro, dass Holbein sogar Raffael übertroffen habe [353]). Dieser Ausspruch war sicher nur eine Liebenswürdigkeit des Zuccaro seinem Gaste Goltzius gegenüber; dass er ihn zitirt, zeigt, wie gerne Mander ihn als Wahrheit hinnahm. Bleibt doch die Nationalität überhaupt bei seinen Vergleichen immer das Wesentliche, ob ein Künstler etwa innerlich ganz Italiener geworden ist, kommt dabei gar nicht in Betracht; die Hauptsache bleibt, er hat mitgeholfen, die Hervorragenheit der niederländischen Kunst zu beweisen.

SCHLUSS.

Zu einem endgültigen Urteil über Manders Leistung als Kunsttheoretiker wird man schwer gelangen können, da seine Ansichten sich im Einzelnen zu sehr von der italienischen Kunsttheorie abhängig erwiesen, und er nur wenig prinzipiell Neues hinzugebracht hat. Es muss also schon die Klarlegung seiner Gedanken im allgemeinen genügen, da sie für eine Geschichte der Kunsttheorie doch von Wichtigkeit sein können, denn Mander darf auf keinen Fall, wie bis jetzt immer, übergangen werden, da er das wichtigste Zeugnis ist, wie und nach welchen Gesichtspunkten ein Niederländer am Anfang des 17. Jhd. über die Kunst und speziell die seines Landes dachte. So zeigte sich, dass Mander im besonderen Anschluss an Florenz und Rom eine plastische Kunstanschauung vertrat, doch zugleich im Unterschied dazu mehr objektivirend, wodurch ein stärkerer Sinn für den Wert der Naturbeobachtung zum Ausdruck kam und zugleich damit eine grössere Schätzung des Individuellen und der Mannigfaltigkeit in der Natur gegenüber der allgemeingültigen Schönheit einer mehr typisirenden Kunstrichtung. Dass sich ferner bei ihm schon deutlich ein Einfluss Venedigs und Parmas geltend machte durch das Betonen einer malerisch-technischen Ausführung, und dass schliesslich als Neues die Landschaft als eine eigene Bildgattung hervorgehoben wurde. Weit richtiger jedoch ist Manders Leistung auf dem Gebiete der Kunstgeschichtsschreibung. In seinen Künstlerbiografien als Ganzes nur einen kaum verarbeiteten Einfluss Vasaris sehen zu wollen, wobei allein in so weit Selbständigkeit durchschimmere, als Mander den im Prinzip durch Vasari vorgeformten Stoff mit mythologischen Mätzchen aufgeputzt hätte [354]), ist durchaus falsch. Gerade in der Geschichtsauffassung ist er bedeutend über Vasari hinausgegangen trotz derselben Ausgangspunkte. Das wichtigste ist wohl die richtige Einschätzung der nationalen Kunst, bei ebenso objektiv-richtiger Würdigung der

fremden, wodurch es Mander möglich wurde, die drei wichtigsten Kunstvölker, die Antiken, die Italiener und die Niederländer nach und neben einander vollständig gleichwertig zu behandeln, wie zweitens seine Epochenteilung (alte und moderne Zeit) innerhalb der niederländischen Kunstentwicklung und schliesslich die Behandlung der Künstlerbiografie als Spiegelbild eines individuellen Künstlerlebens, um nicht dieselbe nur, wie Vasari es tat, soweit herauszuarbeiten, dass sie eine typische Bedeutung erhielt und so gleichsam nur zu einer Stufe für die künstlerische Entwicklung wurde.

Als Mander sein Schilderboeck veröffentlichte, war die Zeit der stärksten Italiensympathie eigentlich schon vorüber, statt dessen hatte sich ein immer stärkeres Nationalbewusstsein entwickelt. Es war die Zeit, in der die Chronik Batavias von Heda und Beca durch Furmerius wieder herausgegeben wurde und in der Sweertius seine Monumenta sepulcralia Brabantiä (publ. 1613) vorbereitete. So musste denn Manders Buch als eine Batavia illustrata, wenigstens für die Malerei, aufgefasst werden, besonders auch weil es ihm daran gelegen war, die richtige Bedeutung der niederländischen Kunst heraus zu arbeiten. So ist auch das Lob, das seine Zeitgenossen dieser mit Aufwand von so viel Mühe hergestellten Arbeit zollten, zu verstehen. Als Beispiel möge das Urteil des Jan de Wit angeführt sein, der ja selbst Verfasser einer verlorenen Künstlergeschichte und als objektiver und besonders befähigter Kritiker bekannt war, das er in einem Briefe an Arend van Buchell fällte [355]): Carolus Manderius .... quem honoris causa nomino, et Patriae perenne Decus, Jure merito, proclamo, Cuj immortalitatem debent Pictoria et Belgicae Camenae."

ANMERKUNGEN UND WORTREGISTER.

ANMERKUNGEN I.

Der Uebersetzung wurde die zweite Auflage, Amsterdam 1618, zu Grunde gelegt; sie ist auch massgebend für die Zitate. Von der Benutzung der ersten Ausgabe konnte aus dem Grunde abgesehen werden, weil die zweite und verbreitetere Ausgabe nicht nur ein vollkommen wortgetreuer Nachdruck der ersten ist, sondern weil in ihr auch sowohl die zahlreichen Druckfehler, die unter den Errata der ersten Ausgabe vermerkt sind wie auch die sonstigen Irrtümer, die auf Rechnung des Druckers zu setzen sind, beseitigt wurden. In Bezug auf die Anmerkungen ist noch zu sagen, dass Quellenzitate der Einfachheit halber, nach Manders Vorgang, direkt an den Rand der Uebersetzung gesetzt wurden.

[1]) So schon richtig von J. von Sandrart, Teutsche Akademie Bd. I, lib. III, S. 55 a, Nürnberg 1675, zitirt.

[2]) Echion alte Lesart für Aetion.

[3]) Auch bei Vasari, Le vite de più eccellenti pittori etc. hg. K. Frey Mchn. 1911, Bd. I, S. 164, 20.

[4]) In den dem Lehrgedicht folgenden Leben der berühmten antiken Maler.

[5]) Jan van Hout, 1542—1609, Sekretär an der Leydener Universität und Vorsteher der Stadtdruckerei. Er war auch als Dichter tätig und war der erste Interpret Ronsardscher Ideen in den Niederlanden, die er zuerst in dem „Betoog tot het gezelschap de gener die hem in de nieuwe Universiteyt ouffende zyn in de Latynsche of Nederduytsche poczien" (1576) kund gab, während er in der Widmung einer Uebersetzung von Buchanans Franziscanus gegen die Rhetoryker zu Felde zog; cf. Molhuysen en Blok, Nieuw nederl. biografisch Woordenboek II, Sp. 608 ff., Leyden 1912. Dort auch die weitere Bibliografie.

[6]) Der Poetikenexkurs ist z. T. Ronsards Abrégé d'art poétique françoys. oeuvres Lyon 1592, Bd. III, S. 401 ff., entlehnt. Die angeführten Verse S. 418.

[7]) Darunter versteht er wohl unter anderem den Gebrauch des Enjambements, den er kurz vorher für hässlich erklärt und den er Grondt c. IV, 20 und c. VI, 22 verwendet.

[8]) Stellen=componere, doch nicht lediglich auf die formale Gliederung des Kunstwerks bezogen, sondern überhaupt in Bezug auf das technische Verfahren. Nicht nur Rivius, dem Mander im Wortgebrauch treu folgt, übersetzt in seinem Architekturbuch, Nürnb. 1547, z.B. fol. XVI*a* das

componere seiner Quelle Alberti (de pictura lib. II, S. 114, Basel 1540) mit stellen, sondern auch Mander überträgt in seiner Vasariübersetzung componimento mit stellen z. B. fol. 37 vb. = Vas. - Milanesi II, S. 622.

[9]) Die Künstlercharakteristiken sind Plin. nat. hist., lib. XXXV entnommen.

[10]) Ueber den aus einer misverstandenen Stelle bei Plinius (XXXV, 69) entstandenen griechischen Maler Demon cf. H. Janitschek, L. B. Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften. Quellenschriften f. Kunstgesch. XI, Wien 1877, S. 239, Anm. 46. Mander widmet diesem Künstler ein ganzes Kapitel in den Biografien der antiken Künstler und schreibt ihm dabei Werke des Parrhasios zu. In den einleitenden Worten macht er besonders auf diese reinliche Scheidung aufmerksam, da vor ihm irrtümlicherweise eine Vermischung der Werke beider Künstler stattgefunden habe, fol. 7 va.

[11]) Amulius alte Lesart für Famulus, Plin. XXXV, 120; Amphion alte Lesart für Melanthios, XXXV, 77; Nikophanes, XXXV. 111; Mechopanes alte Lesart für Nikophanes, XXXV, 137; Clesides alte Lesart für Ktesikles, XXXV, 140.

[12]) Vgl. Plin. XXXV, 142: argumento declaravit quod arte non poterat.

[13]) Metselreye ist hier am besten mit „architektonischen Verzierungen" zu übersetzen, jedoch nicht etwa gemalt auf Gemälden. Nach Verwijs und Verdam, Middelnederl. Woordenboek, Haag 1885 ff. kennt man drei Bedeutungen: 1) Mauerwerk; in diesem Sinne übersetzt Sandrart, T. A. I, lib. III S. 58 a fälschlich diese Stelle. 2) als Terminus der Malerei: Architektonisches Ornament, gemalte Nische oder Umrahmung eines Gemäldes. 3) als Terminus der bildenden Kunst überhaupt: Skulptur, Ornament u. s. w. — Gegen die durchgängige Uebersetzung „Architektur" für metselreye, die H. Flörke in seiner Uebersetzung der Leben der niederl. und hochdeutschen Maler, Mchn. 06., Bd I S. 346, 397 verwendet, wendet sich mit Recht H. Jantzen, Das niederl. Architekturbild, Lpz. 1910, S. 16 Anm. 1.

[14]) Der Plural Prospectiven deutet hier wohl auf Architekturbilder. Dafür, dass prospektive in diesem Sinne übersetzt werden kann, bietet Manders Vasariübertragung keine Beispiele, wohl aber seine Biografiensammlung niederländischer Maler, z. B. fol. 178 va, 182 vb, 183 vb. Hinzugefügt sei, dass Vasari unter prospettiva durchweg die perspektivische Behandlung von Landschaft und Architektur versteht, welche Bedeutung Prospekt auch in der deutschen Sprache hat, cf. Dt. Wtb. VII, 2173.

[15]) Compartimente sind Gewölbefelder. Dan. Barbaro, I dieci libri dell' architectura di M. Vitruvio, Venezia 1584, S. 65: una ragionevole divisione del piano accompagnata del decoro, dalla sufficienza delle parti e dalla rispondenza delle cose.

Compartimente und Ornamente auszuführen gehörte zur Arbeit eines Maler, cf. fol. 63 va, 71 va, vb. 73 va, vb, 168 va, 171 va u. s. f., dazu Vasari-Frey I, S. 128, 14.

[16]) Hebe hier als Göttin der Unsterblichkeit, wie fol. 127 vb. im Leben des Hugo van der Goes.

[17]) Bei der grossen Beliebtheit der Emblemataliteratur im 16. Ihd. mag es berechtigt sein Parallelen zwischen ihr und Mander anzuzeigen. So findet sich das Beispiel der in die Kerze fliegenden Mücke (Schmetterling) in jedem Emblemenwerk. Manders Verwendung kommt der des Camerarius, Ex Volabilibus et insectis, Nürnb. 1596, mit dem Motto: brevis et damnosa voluptas, am nächsten. Sie findet sich dann wieder bei Otto van Veen in seinen Emblemata amorum, Antv. 1608, p. 102.

[18]) Auch die den unerfahrenen Mann ins Verderben lockende Schönheit in Gestalt der Sirenen findet sich in jeder Emblematasammlung z. B. in der Alciatis.

[19]) Door de mande vallen, droopen = bekennen, eingestehen, zum Bekenntnis kommen, nicht Wort halten können. Zur Erklärung dieser Redensart vergl. Dr. F. A. Stoett, Nederl. Spreekwoorden, spreekwijzen u. s. f., 2 Aufl., Zutphen 1905, S. 436, 1273.

[20]) Graphidis const. = scientia graphidos Vitruv I, 1, 4.

[21]) Denselben Gedanken bringt Mander in der Einleitung zum Leben des Giovanni da Udine zum Ausdruck, fol. 73 rb.

[22]) Dirk Volkerts Coornhert, 1522—90, war Sekretär und Pensionär der Stadt Haarlem. Berühmt besonders durch seine ethischen und religiösen Schriften, als deren bedeutendste die Wellevenskunst von 1586 gilt. Mehrfach war er auch als Kupferstecher tätig und als solcher Lehrer des Hendrik Goltzius, vgl. van der Aa, Biografisch Woordenboek der Nederl. Haarlem 1865 ff., III, S. 696. J. ten Brink, D. V. Coornhert und seine Wellevenskunst, Amsterdam 1860. Ueber Coornhert den Künstler vgl. O. Hirschmann, Hendrik Goltzius, Diss. Basel 1914, S. 21.

[23]) Lt. freundl. Mitteilung des Herrn Dr. O. Hirschmann ist eine Arbeit des Goltzius, die dieses Motiv behandelt, unbekannt.

[24]) Dieses Sprichwort findet sich nicht bei Stoett, auch nicht bei P. J. Harrebomée, Spreekwoorden der nederl. taal, Utrecht 1858—66. Dasselbe, jedoch in deutscher Fassung: Maler sind Swaler bei Wander, Deutsches Sprichwörterlexikon, Lpz. 1867 ff., Bd. III, 356 nach Petri, der Teutschen Weyssheit, 1605.

[25]) Plut. Aem. Paul. VI, 30. vitä parallelä Francof. 1599. p. 258 b.

[26]) Diese Auslegung hat Mander aus dem in Humanistenkreisen geschätzten Mytologicon des Fulgentius geschöpft. Mytolog. III, 71 (hg. R. Helm, Lpz. 1898, S. 40). Senecas Erklärung, die Alberti verwendet, stimmt nur oberflächlich überein. Janitschek, a. a. O. S. 146; S. 244, Anm. 62. — Seneca, de benef. I, 3. 3,

[27]) Ariost, Orlando furioso, canz. 35. str. 15, 16.

Die Strofen mögen zum Vergleich hierhergesetzt sein:

Str. 15.....

Fin che presso alla ripa del fiume empio
Trovano un colle, e sopra il colle un tempio

Str. 16.

All' Immortabile il luogo è sacro
Ove una bella Ninfa giù del colle
Viene alla ripa Leteo lavacro.
E di bocca dei cigni i nome tolle;
E quelli affige intorno all simulacro
ch' in mezzo il tempo una colonne estolle:
Quivi li sacra, e ne fa tal governo
Che vi si pôn veder tutti in eterno.

[28]) Rapiaemus. Nach Verwijs und Verdam VI, 1040: eigentlich eine lat. Konjugationsform von rapere, ein erdichteter Name für einen habsüchtigen Menschen. Hier zu verstehen als Anleger eines Rapiariums, einer Exzerptensammlung oder Skizzenbuches.

[29]) Poesie und Rhetorik galten im 16. Jhd. noch allgemein als synonyme Begriffe. Aber schon 1603 wurde in „der Redenryckers stichtighe tsamencomste" (erschienen in Schiedam) dagegen Einspruch erhoben, cf. G. Kalff, Gesch. der Nederl. Letterkunde, Groningen 1907, III, S. 548.

Ueber die gleiche Bedeutung von poeta und orator in der italienischen Renaissance cf. K. Vossler, Poet. Theorien der ital. Frührenaissance in Litarhist. Forschungen, H. 12, Brl. 1900, S. 16, 50, 68, u. s. w. Karl Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie, Lpz. 1914, S. 32: Die Poetik „seconde rhetorique".

Ueber die Entstehung ersterer aus letzterer vgl. E. Norden, Antike Kunstprosa Bd. II, S. 883 ff., Lpz. 1898.

[30]) Smalte, ein Kobaltsilikat, früher sehr gebräuchlich, jetzt durch Kobaltblau ersetzt. Asche = Aschenblau, worunter ausser Bergblau noch die Ultramarinasche verstanden werden kann, cendre bleu, cendre d'azur. Auch die künstlichen Kupferblau werden oft als „Aschen" bezeichnet. Cf. E. Berger, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik Bd. IV, Mchn. 1901, S. 376.

[31]) Lionardo da Vinci, Das Buch von der Malerei. Hg. von Heinrich Ludwig. 3 Bde. Quellenschriften für Kunstgeschichte XV, Wien, 1882. — Alle spätern Lionardozitate beziehen sich auf diese Ausgabe.

[32]) Momus galt als Verkörperung der Tadelsucht, und so besonders von der Rhetorik und Sophistik des zweiten nachchristlichen Jhd. verwendet. Roscher, 2, 2, 3117 ff.

[33]) Placebo, nach du Cange VI, 341: un anniversaire solemnel à Placebo, vigiles et messes de morts.

[34]) Unter den Pieriden sind hier die Töchter des Piereus von Pella verstanden, die nach einem Wettkampf mit den neun Musen in Elstern verwandelt wurden. Ovid. Met. V, 669 ff.

[35]) Das Bild gefiel ihm so gut, dass er es im Leben des Vredeman de Vries wieder verwendete, fol. 182 va.

[36]) Die Aktäonsage als Gleichnis für den seinen Sinnen unterliegenden Menschen findet sich bei Joh. Sambucus, Emblemata, Antv. 1564, p. 128.

[37]) Pietro Mexias, La selva di varie lezzioni, Lyon 1596, lib. II c. XIII: Di qual stato e di qual età si deon l'huomo e la donna maritare.

[38]) Ariost sat. I, 187—9 an Annibale Maleguccio, ed. G. C. Orelli, Turici 1842.

> Di dieci anni o di dodeci, se fai
> per mio consiglio, sia si te minore
> di pari, o di più età non la to mai.

[39]) Gemälde auf Probirstein wie sie Mander im Leben des Bassano erwähnt, fol. 105 vb.

[40]) Der Friede von Vervins, 2. Mai 1598, zwischen Heinrich IV. & Philipp II.

[41]) In der Fassung wohl Erinnerung an Serlios: Roma quanta fuit, ipsa ruina docet. Titelblatt des 3. Buches der Architettura, Venet. 1562. Derselbe Gedanke findet sich auch am Anfang des schönen Gedichtes Hildeberts von Tours auf Rom:

> par tibi, Roma, nihil cum sis prope tota ruina,
> quam magni fueris integra, fracta doces.

zitirt bei E. Norden a. a. O. Bd. II, S. 723.

[42]) Das Vorgebirge und die Stadt Circei, jetzt Circello; erwähnt auch Ausl. d. Met. fol. 100 va.

[43]) Der Sage nach fiel Phaeton bei seinem Sturze in den Po.

[44]) Es ist auf die Schlacht an der Trebia angespielt, in der Sempronius durch Hannibal, 217 v. Chr., besiegt wurde. Livius XXI, c. 49—56.

[45]) Herodot IV, 48. Die einzelnen Bücher wurden nach den Musen benannt. — Plin. IV, 79.

[46]) Mit diesem Eingeständnis suchte er dem Vorwurf des Plagiates zuvorzukommen, in einer ganz üblichen Weise übrigens, vgl. C. Hosius, Plagiatoren u. Plagiatbegriff im Altertum in N. Jahrb. f. d. klass Altert. 1913, S. 176 ff.

[47]) Vasari-Frey I, S. 103, 7. Auch bei R. Jacobsen, Carel van Mander, Dichter en Prozaschrijver R'dam 1906, S. 133 Anm. 2, erwähnt. Vergleiche dazu W. v. Obernitz, Vasaris allg. Kunstanschauungen, Strb. 1897, S. 9; Sandrart, T. A. I, lib. III S. 60 a. übersetzte: Die Zeichnung/ gleich wie sie eine rechte *Mutter* ist mehrermeldter unserer dreyen Künste.

[48]) Natalis Comes, Mythologia libri 10, Francof. 1581, lib. VII c. XII, S. 785. Dieser Idee liegt wohl derselbe Gedanke zu Grunde, der zur Identifikation von Schreiben und Bilden geführt, von der in der Renaissancetheorie Pomp. Gauricus spricht, hg. H. Brockhaus S. 100. wie ferner auch G. B. Armenio, de veri precetti della Pittura lib. I, c. III, Pisa 1823, S. 29, die aber schon während des Bilderstreites im 9. Jhd. von

Nikephorus vertreten wurde, Piper, Einl. in die monumentale Theologie, Gotha 1867, S. 241.

[49]) boots=corpus. Rivius übersetzt mit Possen, mit dem das Mandersche „boots" übereinstimmt, das lat. Substantiv corpus seiner Quelle Alberti, cf. Rivius a.a. O. lib. III, fol. VI a, b. — Alberti, de pictura, Basil. 1540, S. 70, 72.

Ausserdem hält Mander boots und beelt füt synonyme Begriffe: Grondt, c. V, 4. Posse, bosse = Form, Entwurf, Holzmodell, wie Th. Hampe, Nürnb. Ratserlässe Bd. III in Quellenschr. f. Kg. N. F. XII. Wien 1904, S. 130 in Anlehnung an Dt. Wtb. II, 262 sagt, gilt bei Mander nur in beschränktem Masse. — Possen mit Posen wiederzugeben, wie Borinski (die Antike in Poetik und Kunsttheorie, Lpz. 1914, S. 155 A. 7.) will, halte ich für unrichtig.

[50]) Ein solches Lehrbuch gab Abraham Bloemaert heraus: Eerste beginselen der Teekenkonst, A'dam 1611, 2. Aufl. 1740. Bei van der Aa, Biogr. Woordenboek 2. [1. 2.] S. 629 findet sich nur die zweite Ausgabe genannt.

[51]) Mander erinnert an die durch Plinius bekannten, aber verlorenen Kunstbücher eines Apelles, Antigonus, Xenokrates und Euphranor.

[52]) op den dagh trecken, ein jetzt unbekannter Ausdruck. Vielleicht Atelierausdruck in der Bedeutung schattiren, indem man unter dagh das hellste Licht der Zeichnung zu verstehen hat, in welcher Bedeutung es von Mander häufig verwendet wurde.

[53]) Mander gibt wie Vasari (Frey I, S. 111, 11) nur einen Ueberblick über die verschieden Methoden.

[54]) Francesco Mazzuola, gen. Parmeggianino, 1504—40, war nach Kristeller (Kupferstich und Holzschnitt, Berl. 05, S. 302) nicht selbst für den Farbenholzschnitt tätig. Es wurde aber viel nach ihm in dieser Technik gearbeitet, so von seinen Schülern Ant. Fantucci und Gius. Niccolo Vicentino.

[55]) Der Studiengang entspricht dem der italienischen Theorie. Vgl. daraufhin Armenino, de veri precetti, Proemio, Pisa 1823, p. 4.

[56]) Auf die grössere Wichtigkeit der Lichter und Schatten im Vergleich mit dem Kontur verweist auch Lionardo, p. II, 121, da Ludwig an dieser Stelle sicher mit Recht eine Konjektur vorgenommen hat.

[57]) Die in Strofe 13 und 14 ausgedrückten Gedanken finden sich z. T. bei Vasari-Frey I, S. 107, 12—30.

[58]) Plut. de educ. puer. c. XIII, Moralia, Francof. 1620, p. 9 D.

[59]) Die Erfindung desselben schrieb sich Alberti zu. Janitschek a.a. O. S. 237 Anm. 43. Doch schon Ghiberti bediente sich eines solchen, cf. J. v. Schlosser, Ghibertis Denkwürdigkeiten, Berl. 1912, Bd. II, S. 37. Mander legt wie Vasari (Frey I, S. 112, 12) dem Velum nicht viel Gewicht bei.

[60]) fol. 158 va. In der interessanten Einleitung zu dem Leben des Franz Floris sucht er diesen vor dem Vorwurf, einen solchen Fehler begangen zu haben, zu retten.

[61]) Cryon: Pastell. Dass wir hier nicht einen einfachen Zeichenstift haben, wie Flörke in seiner Manderübersetzung sagt (Mchn 1906) II, 41; II. 133; II, 239; II, 251, wird schon aus der Fabrikationsangabe klar: Verreibung mit Leim. Unter pastellum war früher die Waidfarbe — aus Isatis tinctoria — zum Blaufärben von Gewändern verstanden (Du Cange VI, 200). Die Notiz ist um so wichtiger als nach Fiorillo Jos. Vivien für einer der ersten Pastellmaler galt, obgleich Fiorillo schon die Lomazzostelle zitirte, die die Annahme, dass schon früher Pastellstifte in Gebrauch waren, doch fraglos, wenn auch nicht eindeutig, bestätigte. J. D. Fiorillo, Gesch. d. zeichn Künste, Gött. 1798—1808, Bd. III, S. 263, 266; S 68 Anm.; Lomazzo, lib. III, c. 5, S. 192, Mil. 1584. Vgl. dazu noch Berger, Entwicklungsgesch. d. Maltechnik, Mchn. 1901, Bd. IV S. 393.

[62]) Plin. XXXV, 22. Die Angabe ist nicht ganz richtig; es sind hier Notizen über Lucius Scipio und L. Hostilius Mancinus zusammengezogen.

[63]) Analogie ist ihm der mit Proportion synonyme Begriff, wie er durch Vitruv III, 1, 1 und Isidor orig. 1, 28, 1 gelehrt wird. So nennt er Dürers Proportionswerk fol. 131 rb.: dat.... werck van de Analogie oft Proportie, während jedoch der Titel der 1532 zu Nürnberg erschienenen lateinischen Ausgabe: de symmetria partium .... humanorum corporum lautet.

[64]) Plut. de musica. Moralia, Francof. 1620, II, p. 39 A. B.

[65]) Vitruv de Architectura, ed. F. Kohn, Lips. 1912, S. 10.

[66]) Die Proportionslehre Strofe 7—8 ist wörtlich Vitruv III, 1, 1—4 entlehnt.

[67]) Plinius an verschiedenen Stellen des 7. Buches.

[68]) Im Leben Dürers, fol. 131 rb, va, nennt er drei Werke:

1.) .... dat van de Analogie, oft Proportie, worunter die vier Bücher menschlischer Proportion verstanden sind. Welche Ausgabe Mander kennt, ist unsicher, sowohl die erste von 1528 wie auch die lateinische von 1532 enthält die Pirckheimersche Elogie, cf. auch H. E. Greve, De Bronnen van Karel van Mander. Quellenschr.zur holl. Kunstg. II, Haag 1903, S. 116.

2.) .... het boeck der Perspektiven = Underweysung der Messung mit dem Zirkel und richtscheyt in Linien und gantzen corporen s. l. 1525 (Nürnberg)

3.) (het boeck der) Bouwkonst en Krygh-handel=Etliche underricht zu befestigung der Stett, Schloss und Flecke, Nürnberg 1537.

[69]) Die Kenntnis der Lehre von der Einteilung des menschlischen Längenmasses in Minuten und Daumen schöpfte Mander aus G. H. Rivius a. a. O. lib. III, fol. XVII b. ff, wo Albertis Traktat de statua übersetzt ist unter dem Titel: von der Sculptur oder künstlicher Bildung/ aus rechtem Grund/ Proportion und Simmetria. Die Massangaben fol. XXVII. Die einfachen Angaben gab auch Lionardo, T. II, 101.

[70]) Vasari, hg. G. Milanesi, Firenze 1878—85, Bd. VII, 270. Leven der italiaensche schilders, fol. 9 ra.

[71]) welstandt=Angemessenheit, Richtigkeit, Vollkommenheit. Nach-

bildung des von Rivius gebrauchten und im deutschen Sprachgebrauch unbekannten Ausdruckes „wolstand". Die grossen niederländischen Wörterbücher sind noch nicht bis w vorgeschritten.

Jedenfalls sind wolstand und welstandt ihrer Bedeutung nach identisch. Rivius übersetzt mit diesem Wort venustas, *dignitas*, gratia, concinnitas des Alberti, cf. Rivius a. a. O. lib. III, fol. Vb, VI b, VIII a, IXb Alberti a. a. O., S. 66, 71, 74, 79. Mander gibt in seiner Vasariübersetzung Ausdrücke wie grazia, stare in atto *veramente*, *perfetto*, auch bello durch welstandt wieder. Fol. 76 rb=Vas.-Mil. VI, 255; 76 va=Vas.-Mil. VI, 260; 102 vb = Vas.-Mil. VII, 452; 103 ra=Vas. Mil. VII, 452.

Br. Urban, Das Groot Schilderboek des Lairesse, Diss. Berlin 1914, S. 55 möchte für „welstand" die Bedeutung richtige Anordnung, Eutaxie in Anspruch nehmen.

[72]) Ueber das Senkellot bei den Italienern Borghini und Lomazzo vgl. K. Birch-Hirschfeld, Die Lehre von der Malerei im Cinquecento, Rom 1912, S. 37. — Lionardos Angaben entsprechen genau denen Manders, dass nämlich das Senkellot den Knöchel des Standbeines berühren soll.

Nach Lomazzo endigt das Lot auf dem Rist des Standfusses, wofür er, unbewiesen, als Autorität Polyktet angibt, Trattato, Mil. 1584, (l. VI c. IV, S. 293.

[73]) Rivius wird im folgenden nach der 1. Ausgabe seiner Architektur, Nürnberg 1547, und Alberti nach H. Janitschek, L. B. Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften, Quellenschriften z. Kunstg. XI, Wien 1877, zitirt.

[74]) Beobachtungen über die chiastische Bewegung bei Lebewesen fehlen bei Alberti, finden sich aber bei Quintilian im Kapitel über die Bewegungslehre des Rhetors. lib. XI, 3, 124 mag hier wohl im allgemeinen vorbildlich gewesen sein.

[75]) Rivius lib. III fol. Xb, Alberti S. 126.

[76]) Siehe Kommentar, S. 289.

[77]) Gegen diese Forderung verstiess z. B. Goltzius mit seinen Culbuteurs (Bartsch 258—61). Inwieweit sie hier bei Mander einfach nur literarische Entlehnung ist, inwieweit auf persönlicher Ueberzeugung beruht, lässt sich nicht feststellen.

[78]) Plin. XXXV, 17: Similiter Lanivi, ubi Atalante et Helena comminus pictae sunt nudae ab eodem artefice, utraque excellentissima forma, sed altera ut virgo ne ruinis quidem templi concussae.

[79]) Quint. XII, 10, 5, Janitschek a. a. O. S. 242, Anm. 55.

[80]) Alberti schöpft hier aus Quintilian inst. or. XI, 3, 105, der hier wiederum die im Timaios p. 37 B. vorgetragene Bewegungslehre Platons übermittelt. Lionardo wie Lomazzo kennen acht Bewegungsformen, Tratt. III, 362, und Tratt. Mil. 1584, l. VI c. IV S 293.

[81]) Diese Ansicht kommt schon in der Elogie des Lampsonius auf Jan van Amstel zum Ausdruck, Pictorum aliquot celebrium u. s. w., Antv.

1572, N°. II=fol. 137 r. Mander betont dieselbe ferner noch Grondt c. I, 72 und fol. 141 vb. — Es wäre doch einmal genau zu untersuchen, inwieweit und wann die Niederländer in der Landschaftskomposition die Nehmenden und inwiefern die Gebenden den Italienern gegenüber sind. Die in der Zeit latente und gern betonte Ansicht von der Ueberlegenheit der Niederländer in der Landschaft muss doch auf der Tatsache beruhen, dass die Niederländer hierin für original galten, wenigstens soweit es sich da um die von Patinir ausgehende und noch bis ins 17. Jhd. hineinreichende Kompositionsweise handelt. Vgl. dazu die von L. Fröhlich-Bum (Wn. Jb. XXXI, 1913/14, S. 210), wenn auch noch vorsichtig geäusserte Bemerkung, dass Schiavones Berliner Landschaften auf Blesslandschaften zurückzugehen scheinen. Die zweite „moderne" Landschaft, die mit P. Brueghel d. ä. beginnt, beruht dann bewust auf Dom. Campagnola, wohl nicht Tizian, für welch ersteren die in die Tiefe verlaufenden und nicht horizontalen Bodenlinien charakteristisch sind, ferner auf Muzziano, nach Mander (fol. 116 va. ff.) der bedeutendste italienische Landschafter seiner Zeit, dessen Kompositionsweise durch die Stiche des C. Cort in den Niederlanden bekannt war. — Ueber das Zusammenarbeiten verschiedener Maler ist ausführlich gehandelt bei Hanns Flörke, Stud. z. niederl. Kunst- u. Kulturgeschichte Mchn. 1905, S. 138 ff. Zu Lampsoniüs vgl. noch Gaye II, 242.

[82]) Eine merkwürdige Antimetabolie, die Mander sicher in Anlehnung an antike Vorbilder bildete, wie sie Quint. IX, 3, 85 und Stobäus, flor. fr. 27, 2 überliefern.

[83]) scopus = fines, propositum vgl. Ag. Forcellini, Totius latinitatis lexicon, Prati 1858 ff. V, 383.

[84]) de Geest in der Uebersetzung des Lehrgedichts (1702) übersetzt S. 31: ten zij dat men daar voor eenigen steenen of yet anders daar gaat steken (Lt. frdl. Mitt. des Hern Dr. O. Hirschmann).

Steem ist also nur des Reimes wegen hier verwendet.

[85]) Ueber L. Baptista Albertis Traktat de pictura cf. Janitschek a.a. O. S. III ff.

[86]) Walter H. Ryff war Wundarzt zu Strassburg, wo er um 1500 geboren wurde. Seit 1538 schriftstellerisch tätig, erlangte er eine gewisse Berühmtheit durch seine unzähligen kompilatorischen Schriften medizinischen wie matematischen Inhaltes. 1539 war er in Mainz, 1543 in Frankfurt a/M. und gegen 1548 in Nürnberg, wo er nach der Mitte der Jahrhunderts gestorben sein soll. cf. Gurlt-Hirsch, Biogr. Lexikon der hervorr. Aerzte, Wien, Lpz. 1887. Bd. 9. Chr. Gottl. Jöcher, Allg. Gelehrten Lexikon Bd. III, 2129, Lpz. 1751, u. Bd. VII, Lpz. 1897. Eine Würdigung des Rivius und seiner kunsttheoretischen Schriften, besonders des Architekturbuches, bei W. Lübke, Gesch. der deutschen Renaissanze, Sttg. 1873, S. 139 ff. cf. auch H. Röttinger, Die Holzschnitte zur Architektur und zum Vitruvius Teutsch des W. Rivius, Stud. z. dt. Kg. 167, Strb. 1914, S. 9. ff.

[87]) Der Ausdruck Eensaeme Historie ist wörtlich aus Rivius ent-

lehnt, der wiederum den Text seiner Quelle wörtlich übersetzt hat. Rivius a. a. O. lib. III fol. VIII b, Alberti, Basil. 1540, S. 74, Janitschek übersetzte solitudine, a. a. O. S. 118, sinngemäss mit „beschränkte Anzahl von Figuren. Ich bin der Kürze halber bei dem Ausdruck einsam geblieben.

[88]) Rivius lib. III. fol. VIII b: Darumb wir für allen dingen in der historie loben und probieren/ das dasselbig so wir vermerken/ auch von Poeten in ihren Comedien/ und Tragedienspielen gehalten worden sein/ nemlich das sie solche Spiel/ mit den wenigsten Personen fürgetragen und gehalten als wie ihn müglichen gewesen./

[89]) Adonis = die Pflanze, in die Anonis verwandelt wurde, Ovid. Met. X, 503. Smilax = Stechwinde, Plin. XVI, 153. In die Hyacinte wurde Ajax verwandelt, Ovid. Met. XIII, 395.

[90]) Rivius, lib. III fol. IX b: Es bringt der Histori auch keinen geringen wolstand so der possen einer verordnet wirt/ mit solcher stellung und bewegung/ in weiss und geberden/ als wolt er den zuschawenden anzeigen und fürtragen/ was da gehandelt würde oder sich in solcher Histori zutrüge/ oder wo solchs in geheim geschehen solt/ den selbigen trowete/ und darvon abwyse so die that für hetten/ oder ein grosse geferlichkeit/ oder anders des grösslichen zu verwundern/ mit deuten anzeigt/ und darauf weisete/ durch die geberden seiner Affekt/ der handlung die in solchen gemehl angezeigt wird/ zu lachen/ oder mit im unmutig werden/ und den jammer oder unbilligkeit betrawen.

[91]) ad Pisones 9, 10.

[92]) Prosa III. Opere Padua 1723, S. 17. ff.

[93]) Pales, eine Hirtengottheit der ältesten römischen Religionsordnung, der historischen Zeit nur noch dem Namen nach bekannt, selbst ihr Geschlecht war unsicher. Ihr zu Ehren wurde jährlich am 21. April das Fest der Palilia oder Parilia gefeiert. Roscher III, 1, 1276 ff.

[94]) Hage-oder Hainbuche, von Plinius XVI, 67 zum Ahorn gerechnet. Cerrus die Zerr-oder Zirneiche.

[95]) Sannazaro, Jacopo, geb. 1458 in Neapel und gestorben daselbst 1530. Berühmt wurde er durch sein mit Prosa untermischtes Hirtengedicht: Arcadia; zuerst erschienen Venedig 1502 in unkorrekter Ausgabe, besser Neapel 1504.

[96]) Die Gleichnisse „s'weerelts tooneele", „'t Aertsche theatre" geläufig in der Emblemataliteratur. 1596 gab. J. J. Boissard sein Theatrum vitae humanae in Metz heraus. Das erste Kapitel beginnt mit den Worten: vita humana est tanquam theatrum omnium miseriarum. Die Verwendung bei Shakespeare As you like it II, 7 ist bekannt. Vgl. H. Green, Shakesp. and the emblemwriters, Ldn. 1870, S 133 und 403. Ueber die Kenntnis des Bildes vom Theater in der Antike, bei Cicero (Cato maior 64), Marc Aurel u. s. f. vgl. F. Boll, Die Lebensalter in Neue Iahrb. f. d. klass. Altert. 1913, S. 134 ff.

[97]) Die Verkündigung des Federigo Zuccaro in der Capp. Annunziata des Collegio Romano zu Rom.

[98]) Vas.-Mil. V, 164. = Leven der ital. Schilders fol. 61vb.

[99]) Wtbeelding muss wohl durch Symbol wiedergegeben werden, da Figuren, die einen besonderen Sinn ausdrücken sollen, diesen Terminus tragen sollen. Im allgemeinen heisst uitbeelding bei Mander Darstellung, aber im dritten Buche seiner Wtbeelding der Figueren, fol. 120vb, spricht er von „Hieroglyphiken oft uitbeeldingen", sieht also in ihnen synonyme Begriffe. Die Uebersetzung Symbol lassen noch zu Vorrede zum Grondt b vb, fol. 32 vb (= Vas.—Mil. I, 451 figure und fol. 144 vb = Flörke I, 18) Hendrik Laurensz. Spiegel gibt in seinem Glossar rhetorischer Termini uytbeelding für definitio in kort Begryp der redekaveling, Leyden 1585, S. 19. ff. — Zur Begriffsbestimmung d. Wortes Symbol, vgl. M. Schlesinger, Gesch. d. Symbols, Brl. 1912, S. 7—33.

[100]) Eine der drei antiken Darstellungsarten von Flüssen war der Mensch mit Stierhörnern; literarisch bezeugt bei Martial X, 7.

[101]) Pietro Mexias, La selva etc., Lione 1556, lib. II c. 16. Dell' eccellenza della pittura e di molti esempi, und Plin. XXXV, 69.

[102]) Im 2. Buche seiner Wtbeeldinghe der Figueren fol. 114 ra kommt er hierauf zurück, sagt aber irrtümlicherweise, dieses Buch solle das sechste Kapitel des Grondt fortsetzen.

[103]) cf. E. Sellers, The elder Pliny's Chapters on the history of art, Ldn. 1896, S. 133 Anm. zu 98, 13, über die Bedeutung des Ethos.

[104]) Plut. vit. paral., Francof. 1599, I, 906 E. In der Biografie des Demetrius.

[105]) Nicht bei A. F. Stoett, auch nicht in der der 3. Aufl., Zutphen 1915

[106]) Prosa XI. Opere Padua 1723b S. 99.

[107]) Es handelt sich um eine Statue.

[108]) Albertus Magnus, de animalibus lib. I trakt. II c. 3. opera omnia ed. A. Borguet, Paris 1891, Bd. XI. S. 37 a.

[109]) So bei Joh. Sambucus, Emblemata, Antv. 1564, p. 177, bei Symeoni, Dévises héroiques et morales, Lyon 1561, p. 246, beruhend auf Aristoteles Physiognomia, u. s. f.

[110]) Plut. Phokion V. a. a. O. I, 743 D, E.

[111]) Trogus als Gewährsmann wird bei Plinius häufiger zitirt, besonders für Buch VII—XI. Pomp. Trogus lebte ungefähr gleichzeitig wie Livius und schrieb auch eine Universalhistorie, cf. Teuffel, Röm. Lit. II[6] Lpz. Berl. 1910, § 258.

Adamantius Sophistes lebte zu Anfang des 5. Jhd. n. Chr. Seine Physiognomik wie die des Pseudoaristoteles in: Scriptores physiognomici gräci et latini 2 vol., ed. R. Förster, Lips. 1893. Dort auch viele Stellen nach denen mächtige buschige Augenbrauen einen schlechten Charakter verraten sollen. Bd. I, S. 112, 12; 152, 11; 158, 6; 254, 19; 314, 1. Bd. II, S. 149, 20: Multitudo capillorum in supracilio indicat possessorem multam curam et

tristitiam et paucam loquelam habere et si supracilium longum usque ad tempus extensum est, possessor vanus et superbus est; 167, 4; 202, 12.

112) Plinius sagt nur: Colotes.... fecerat philosophos.

113) Es ist nicht ersichtlich, was für ein Gemälde Mander hiermit meint.

114) Wien, kaiserl. Gemäldegalerie. dat. 1563. Im Leben des Pieter Brueghel, fol. 153 vb, bespricht er dieses Bild noch einmal.

115) Unter Brueghel ist im Lehrgedicht immer Pieter Brueghel. d.ä. verstanden.

116) Bartsch VII, 27. Auch in der Biografie des Lukas erwähnt, fol. 136 vb.

117) eum (Eupompum).... enim interrogatum, quem sequeretur antecedentium, dixisse monstrata hominum multitudine naturam ipsam imitandam esse, non arteficem.

118) reverberaty: noch heute bestehend, aber wenig gebraucht. Von Mander in Anlehnung an das italienische Wort riverberatione, Spiegelung, das Lionardo häufig verwendete. z. B. II, 156. 157 u. s. f., verwendet.

119) Diese Beobachtungen beruhen z. T. auf Aristoteles Meteorologica III c. 2—4, ed. Bekker III, Brl. 1831, S. 194 ff., z. T. auf Plinius II, 150, 151.

120) Arist. Meteor. III, c. II. Bekker III, S. 194; 372, 17.

121) Und Cic. de nat. deor. 3, 51.

122) Plin. II, 150 und die Autoren, die Seneca quäst. nat. I, c. 4 ff zitirt.

123) Diese antike Lehre z. B bei Platon Tim. p. 68a.

124) Arist. Meteor. III c. IV, 374, 24 ed Bekker III S. 195.

125) Ovid Met. I, 270; VI, 63; XI, 589. Vergl. Aen. IV, 700 Ausl. d. Met. fol. 86 va.

126) Unter Lacken sind Farben zu verstehen, die durch Extraktion der Farbsubtanz und deren Präzipitate gewonnen werden. Die allgemeine Bezeichnung lack bezog sich auf die roten Lackfarben, zu welchen hauptsächlich Karmin, Venezianerlack etc. gehörten, cf. E. Berger, a. a. O., S.375.

127) dood=immortalis. C. Kilian, Dict. Theut. -lat. -gall., Ultraj. 1623.

128) Wichtig ist die Erwähnung des Kerzenlichtes als künstlerische Lichtquelle. Leider nennt Mander keine Vorbilder, da Kerzenlicht doch etwas seltenes war. Einfache Kerzenwiedergabe konnte kaum gemeint sein, betont er doch besonders ihren koloristischen Wert, den Lionardo gar nicht berücksichtigt (Vgl. z. B. Teil V, 645, 707.) Man muss nun fragen, bei wem hebt Mander besonders Lichteffekte hervor, und damit wird man auf Jac. Bassano d. ä. geführt, dessen nächtliche Passionsscenen Mander rühmt (fol. 105 vb). Von Jac. Bassano haben wir aber auch ein Bild, auf dem Kerzenlicht koloristisch verwertet ist, eine Grablegung Christi im Louvre. Es ist also nicht unwahrscheinlich, dass Mander an Bassano oder Künstler, die unter dessen Einfluss arbeiteten denkt. Es ist die Kunst, die Elsheimer und Gerh. van Honthorst weiterbildeten, wie auch

der von Mander gerühmte, aber nicht recht fassbare Gillis Congnet. In Manders Umgebung hat das Kerzenproblem vereinzelt Beachtung gefunden, so im Stich: die tafelnde Gesellschaft nach Goltzius von Saenredam (B. 92) und das Beleuchtungsproblem im Manderschen Sinne in der platonischen Höhle des Cornelis Cornelisz. (Stich des Saenredam B. 39).

[129]) Der Aetna. In den Auslegungen der Metamorphosen gibt Mander zweimal die Erklärung, fol. 15 ra, 40 va.

[130]) Leven der italiaensche schilders fol. 61 va.

[131]) Jacopo Bassano, um 1510—1592. Der kurze Ueberblick, den Mander hier gibt, stützt sich auf Bassanos Biografie fol. 105 vb ff. cf. Thieme-Becker III, 4 ff.

[132]) Fol. 105 vb. sagt Mander: Hy wrocht ook veel voor Cooplieden/ die syn dingen in ander plaetsen vervoerden: Soo dat my wel voorstaet/ ghesien te hebben van hem eenighe cleenachtige stucken/ die te Room van een Coopman waren ghebracht: Dit waren eenighe Passiestucken al op de nacht. Welcke pinneelen waren Tafelkens van toetsteen/ en al waer lichten quamen van Fackels/ Toortsen/ oft schijnsels/ daer waren de straelkens ghetrocken op den swarten steenen grondt met gouden pennekens/ en op dese streken vernist wesende: Het waren seer fraey aerdighe cleen bootskens/ ghewapende krijchsknechten/ en ander figuerkens/ en over al was gront ghelaten/ om met den swarten steen den nacht uyt te beelden.

[133]) Gillis Congnet, geb. um 1538, gest. 1599. cf. Thieme-Becker VII, 297. H. Flörke a. a. O. II, 69—75.

[134]) Rijksmuseum No. 705; dat. Aug. 1592.

[135]) C. Cornelisz. von Haarlem 1562—1638. Das Bild ist verschollen, nur in einem Stich des J. Saenredam, dat. 1604, (Bartsch III, 39) erhalten. Vgl. Fr. Wedekind, C. Cornelisz. van Haarlem, Diss. Lpz. 1911, S. 49 und O. Hirschmann, Beitr. zu einem Kommentar von Karel van Manders „Grondt der edel vry schilderconst" in Oud Holl. XXXIII, 1915, 2. afl. S. 83.

[136]) Clypeus. Etymologie unsicher, vielleicht aber zurückgehend auf γλύφω; nach Forcellini II, 238 discus ex aere in quo sculpebantur aut pingebantur deorum etc. imagines. clypeus practycke bedeutet also schon in der Antike eine Arbeit in Metall. Mander gibt in einem Gedicht auf der Rückseite des Titelblattes eine genauere Definition, danach bedeutet es „graveeren".

[137]) Gemeint ist Hendrik Goltzius. — Der Phönix bedeutet nach den Wtb. d. Fig. fol. 117 ra: d'uytnementheyt: ooc pleegt men uytnemende mannen in gheleertheyt oft Const te heeten Phoenix, om datmen maer eenen, oft zijns ghelijck niet en vindt.

[138]) Attalisch=pergamenisch. In Pergamon soll nach Plin. XIII, 70 die Fabrikation des Pergamentes aus Tierhäuten erfunden sein.

[139]) Echos geslacht: Buschwerk und Steine. vgl. Wtbeeld. d. Fig. fol. 23. bv. Ovid. Met. III, 399.

[140]) Dädalisch bedeutet hier ganz einfach kunstvoll, da Dädalos als Ur-

bild des Künstlers galt, durch seine Erfindung des Zirkels: Rivius, Vitruv fol. XXII. Vgl. auch Piper, Mythol. d. Christl. Kunst I, 415. Dädalisch braucht nicht speziell die Nachahmung antiker Werke zu betonen wie es nach K. Borinski, Antike in Poetik und Kunsttheorie, Lpz. 1914, S. 56 scheinen könnte, oder gar nur sich auf Plastik zu beziehen, vgl. Ldw. Friedländer, Darst. aus d. Sittengeschichte Roms 8. Aufl., Lpz. 1910, S. 320. Anm. 2.

[141]) Diese Zeichnung erwähnt er auch im Leben des Hendrik Goltzius fol. 199 vb.; Flörke II, 246. — Dat. 1593 nach O. Hirschmann, a. a. O. S. 86.

[142]) Hesperidengarten = Italien cf. Vergil. Aen. II, 781; I, 530.

[143]) invisurum aliquem facilius quam imitaturum.

[144]) Rivius, a. a. O. lib. I, 2 fol. VI b: Einleytung in die Perspectiva. Alberti S. 66.

[145]) Pieter Aertsen, 1508—1575. cf. H. Flörke I, 329—37.

[146]) Isaak und Rebekka von Abimelech belauscht. Abb. Klass. d. Kunst I, S. 106, Sttg. 1904.

[147]) Ich übersetze so auf Grund von Rivius a. a. O. lib. III, fol. XII a.

[148]) Gyges gilt ihm nach Plin. VII, 205 als der erste Maler überhaupt. Mit ihm beginnt er auch die Folge seiner Malerbiografien.

[149]) Gemeint ist die Nacht, nox, die Mutter des Morpheus; der Vater ist Erebos. Ov. Met. XI, 623.

[150]) Ovid. Fast. 3, 403. Zitirt auch in den Ausl. d. Met. fol. 59. vb.

[151]) Jacobsen übersetzt steek mit Bühne a. a. O. S. 144 Anm. I. Danach von Verwijs und Verdam im Middelnederl. Woordenboek VII, 2043 aufgenommen. Steek muss aber mit Augenpunkt übersetzt werden, wie auch aus Vers 9 hervorgeht. Auch Flörke denkt bei Uebertragung von fol. 183 va (II, 115) an Perspektive. Unter steek ist der „punkt des ghesichts" zu verstehen, von den Mander fol. 144 ra und 183 ra (=Flörke I, 182 und II, 108) spricht; steek = punkt c. VII 34.

[152]) De Geest S. 67 sagt: Ziet nu zo veer als U oog kan reiken, zo zult gij bemerken als of Lucht en Aarde in elkander verbonden is, door dien zij een gedaante schijnen te hebben, daar bij wesende nochtans groote onderscheid in is, de veer leggende Bergen schijnen ook de lucht te roeren, ziet mede langs rechte Wegen, Slooten, Landen, die al na proportie enger worden en afnemen.

[153]) Der Inhalt der Strofen 8—10 gehen bestimmt auf Lionardos Thesen über Luft- und Farbenperspektive zurück. Wie Strofe 10 zu verstehen ist, geht besonders aus. T. III, 466, wo Lionardo von der Abnahme der Farbenstärke spricht, die sich zuerst in den Lichtern zeigt, die bald völlig verschwinden. Dann fährt er fort: e questa è la causa, che li alberi et ogni corpo à certa distantia si dimostrano farsi in se più oscuri, che essendo quelli medesimi vicini all' occhio, della qualle oscurità in l' aria, che

s'interpone infra l'occhio e la cosa, fa, che essa cosa si rischiara e pende in azurro, ma piu tosto azurreggia nell' ombre che nelle parte luminose, dove si mostra più la verità de colori.

[154]) Plin. XXXV, 50; 96: pingit et quae pingi non possunt tonitrua, fulgetra, fulgura.

[155]) Die Beschreibung lässt an Marinen erinnern wie P. Brueghels d. ä. „Seesturm" Wien, Hofmus. Abg. bei Fr. C. Willis, Die niederl. Marinemalerei, Lpz. s. a. (1911), Taf. III.

[156]) Azur ist ein aus Kupferlasur gewonnenes Blau, im Unterschied zu dem kostbareren aus Lapislazuli hergestellten Ultramarin.

[157]) Die Darstellung der Sonne als Lichtquelle im Bilde war nichts ungewöhnliches mehr und in der vorrubensschen Zeit häufiger verwendet. Theoretisch auch bei Lionardo verwertet, T. III, 447.

[158]) Mander lässt Prometheus das Feuer vom Sonnenwagen holen, stützt sich also auf Servius ad Vergil. Eclog. 6, 42 und Fulgentius 2, 9, Autoren, die von Mander in den Ausl. d. Met. mehrfach zitirt werden. Servius fol. 7 vb, 13 vb. Fulgentius fol. 21 ra, 37 vb, 38 vb. cf. Roscher III, 2 3039.

[159]) Geronimo Muzziano, 1528—92; fol. 116 va: Dit is gheweest den uytnemenden landschapschilder/ daer ick elder in den Schildergrondt van hebbe verhaelt.

[160]) Unter medisch gesteente ist wohl (nach Plinius XXXVII, 71—73) der Smaragd zu verstehen, im übertragenen Sinne also die aus Malachit oder Kupfergrün hergestellte dunkelgrüne Farbe. Vgl. H. Blümner, Terminologie und Technologie bei Griechen und Römern Bd. III, Lpz. 1884, S. 240 ff. Zur Berechtigung dieser Annahme vgl. auch Lepsius, die Metalle in Aegypt. Inschriften, Abh. d. Berl. Ak. für 1871, 1872 S. 55 ff.

[161]) Wohl Zephir und Aura. Vgl. Wtb. d. Fig. fol. 27 va.

[162]) Th. Porcacchi, Kommentar zu Sannazaros Arcadia Prosa IV.

[163]) bootsende slanghen: Die Schlange ist das Symbol der Weisheit und Aufmerksamheit. Wtb. d. Fig. fol. 116 va und fol. 121 va. bootsen = bootseeren.

[164]) Unter dem universael oder gemeensam zyn eines Malers versteht er, entgegen der italienischen Auffassung vom Universalismus, die Vollkommenheit in allen Techniken und Gattungen der Malerei, fol. 134 rb, 175 va. (Flörke I, 108; II, 38.)

[165]) Dürer verwendete für die Konstruktion des Pferdes auf seinem Stich Ritter, Tod und Teufel sein beliebtes Kubenverfahren, vgl. E. Panofsky, Dürers Kunsttheorie, Brl. 1914, Exkurs 1, S. 200 ff.

[166]) Val.Max., Factorum et Dictorum memorab. libri IX. lib. XIIIc. 9 § 7.

[167]) Raffaels Konstantinschlacht. Abb. Klass. d. Kunst I. S. 58.

[168]) Das Pferd des Marc Aurel auf dem Kapitol.

[169]) Vorbilder sollen die auf Probirstein gemalten Passionsstücke sein. cf. Anm. 132.

[170]) 1. Epigramm, nicht in den Jacobschen Analekten. E. Bösel Lpz. (Reklam) XI, XIX, 18.

2. Epigramm. Fr. Jacobs, Anthol. gräc. Anall. I, 165, 42 (zitirt nach Overbeck, Ant. Schriftquellen S. 553 ff.)

3. Epigramm. Fr. Jacobs Anthol. Gr. Anall. II, 21, 56.
4. „ „ „ „ „ „ IV, 162, 220.
5. „ „ „ „ „ „ II, 64, 1.
6. Epigramm. Fr. Jacobs Anthol. Gr. Anall. II, 256, 6 (?)
7. „ „ „ „ „ „ III, 198, 22.
8. „ „ „ „ „ „ II, 64, 2.
9. „ „ „ „ „ „ II, 22, 58.
10. „ „ „ „ „ „ IV, 162, 219.
11. „ „ „ „ „ „ III, 198, 21. (?)
12. „ „ „ „ „ „ II, 22, 57.

[171]) Schon Kap. VIII, 37 hat er diesem Gedanken Ausdruck gegeben. Zu Grunde liegt wohl Rivius, a. a. O. lib. III fol. XI a, Alberti, S. 128, wo für die Bewegung von Haar, Laub u. s. w. dieselben sieben Bewegungsarten wie für den Menschen verlangt werden.

[172]) Dieselbe Forderung stellt auch Raff. Borghini: Il Riposo Mil. 1807. Class. ital. 145—7. S. 212. I panni che vestono le figure, devon aver le pieghe di maniera accomodate a cingere le membra di coloro che vestono, che nelle parti alluminate non si pongano pieghe d'ombre oscure, e nelle parti ombrose sien chiare ed i lineamenti d'esse pieghe vadano in qualche parti circondano le membra da loro coperte.

[173]) Vgl. Lionardo, parte IV 538: A un panno non si de dare confusione di molte pieghe, anzi farne solamente dove con le mani o'braccia sono retenute u. s. f.

[174]) Heinrich Aldegrever, 1502—gegen 1560, cf. H. Flörke 1, 213 ff. Das Konfuse der Falten wird auch in der Biografie getadelt, fol. 148 rb; Flörke I, 214.

[175]) Die Apostelfolge von 1521. Bartsch VII, 46—50. Die schöne Flächigkeit der Stoffe wird auch in der Biografie erwähnt fol. 131 rb. Flörke I, 84.

[176]) Dieser Vorwurf wird in den Biografien wiederholt. Die Tatsachen sind aus Vasari geschöpft. Vas. -Mil. V, 406 = fol. 151 ra; Vas.-Mil. V, 410 = fol. 134 va; Vas.-Mil. VI, 267 = fol. 76 va.

[177]) Gemeint ist wohl der sog. Tanz der Magdalena, Bartsch VII, 122. Weitere Magdalenenstiche 123, 124. Mardocheus, Bartsch 32. Geisselung Christi, B. 48 oder 61.

[178]) Mastikot, Bleigelb; durch Kalzination des Bleiweiss in verschiedenen Nüanzen als hellgelb, Zitronen- oder Goldgelb vorhanden, Berger a. a. O. Bd. IV, S. 376.

[179]) Schüttgelb, Malerfarbe, Engl. Pink, stil de graine, gelbe Lackfarbe, aus den Beeren des Wegedorn oder aus der Wurzel des Gilbkrautes (Rese-

da Cucola) bereitet. Die Vergänglichkeit dieser Farbe ist Ursache, dass das gemischte Grün auf alten Bildern sich in Braun oder Schwarzgrün gefärbt hat. cf. E. Berger, Beitr. z. Entwicklungsgesch. der Maltechnik Bd. IV, Mchn. 1901, S. 375.

180) Traperen = drapiren. cf. fol. 200 va u. Flörke II, 253.

181) cf. E. Berger, Beitr. z. Entw.-gesch. d. Maltechnik Bd. IV, Mchn. 1901; S. 287.

182) Tizians Trionfo della Fede; Vas.-Mil. VII, 431. Nach P. Kristeller, Tizians Tr. d. F. Publ. d. graf. Ges. I. Brl. 1906, S. 2 zwischen 1508 und 1511 entstanden.

183) Die sog. Flora Farnese, jetzt im Mus. naz. Neapel. Brunn—Bruckmann 360.

184) L. Burchards Interpretation dieser Verse im Berichte der kgl. Museen 1912/13. Sp. 231, wonach Brueghel in einheitlichem Ton gemalt und mit Blau oder Rot schattirt hätte, halte ich für unrichtig; vielmehr sagt Mander, Brueghel pflegte grosse Teile seines Bildes in Grau oder Braun zu halten und dahinein lebhafte rote oder blaue Farben zu setzen, in dem Sinne, dass er z. B. eine Bauernhütte nebst der angrenzenden Landschaft einheitlich in Braun hielt und davor einen Bauern in rotem Kapuzenmantel stehen liess.

185) Raffaelino da Reggio, Raffaello Motta, 1550—1578, cf. H. W. Singer. Allg. Künstlerlexikon III, 256. vgl. in Manders biogr. Notizen die maltechnischen Angaben fol. 87 vb.

186) Auf die richtige Anlage der Grundfarbe, der Imprimatura, wurde auch in der italienischen Theorie besonderes Gewicht gelegt. Vas.-Frey. I, 256, 5—11.

187) welschilderen, welverwen und coloreeren sind synonyme Begriffe; darunter wird das Malen im technischen Sinne verstanden. Mit welschilderen wird Vasaris colorire übersetzt z.B. fol. 48 va = Vas.-Mil. IV, 113. welschilderen ist also das, was Frimmel (Stud. ü. Skizzen z. Gemäldekunde, Wien 1913, S. 5) unter „künstlerischem Malen" versteht.

188) Unter dootverwe wurde eine matte stumpfe Farbwirkung bezeichnet, ursprünglich hat man darunter eine Temperafarbe verstanden, mit welcher die ersten Schichten der Bilder gefertigt wurden, um sie dann mit Schichten von Oel und Firnis wieder herauszuholen. Berger, a. a. O. IV, S. XXXII. Später war es die Untermalung mit deckender Farbe auf farbiger Imprimatura nach italienischer Technik.

Lebrun suchte den Ausdruck etymologisch zu erklären, cf. Merrifield, Original treatises on the art of painting, Ldn. 1849, II, 815. Vgl. auch fol. 172 rb.

189) Primuersel ursprünglich ein durchscheinender, fleischfarbener Ueberzug über die auf die Grundirung aufgetragene Zeichnung, fol. 138 va. Später muss darunter die nach italienischer Technik mit Oel angeriebene, farbige Imprimatura verstanden sein, fol. 200 va.

[190]) Die hier beschriebene alte Technik ist dieselbe, die Hier. Bosch verwendete und die in seiner Biografie, fol. 138 va, etwas genauer besprochen wird.

[191]) ten eersten opdoen. Flörke a. a. O. I, 141 übersetzt „auf einen Wurf fertig malen" und Berger a. a. O. S. XXXIV „aufs erste malen" und bezeichnet damit ein bestimmtes Malverfahren, das alla prima malen, das in späterer Zeit an Stelle des komplizirteren Verfahrens der Dootverwe-Untermalung trat. Dass dies nur für die späte Technik seine Richtigkeit hat wurde schon von Berger bemerkt, a. a. O. Bd. IV, S. XXXVI,beruht also da, wo Mander es für frühere Maler in Anwendung bringt auf falscher Ueberlieferung oder Anschauung.

[192]) Der Hellersche Altar, auch erwähnt fol. 132 va. cf. Flörke I, S. 418 Anm. 109.

[193]) Das harte Absetzen der Lichter als tadelnswert und charakteristisch für die alte Zeit angeführt im Leben des Lukas van Leyden, fol. 153 vb.

[194]). Ocker. Malerfarbe, mehr oder weniger reine Tone, deren Farbe von der grösseren oder geringeren Menge vorhandenen Eisenoxydhydrates (gelber Ocker) oder Eisenoxydes (roter Ocker) bedingt wird. Berger, a. a. O. Bd. IV, S. 375.

[195]) Rivius a.a. O. fol. XII b: Darumb die Maler vast zu schelten sindt/ die das Weiss on alle mass/ und das schwarz on allen fleiss brauchen/ Dann mein meinung wer/ das die Maler/ so für künstlich geacht werden sollen/ das weiss als sonderlichen schatz karglichen sparten/ dann wo das schwartz und weiss also kostbarlich geacht würde/ als das schön Ultramarin ploe/ wurden in Italia und anderswo/ vil gemehl ein grössere lieblichkeit haben/ und dem rechten verstandt etwas neher sein/ dan nit wol zu beschreiben wie sparlich und karglich/ nach mit was grösser bescheidenheit im guten gemehl/ schwartz und weiss angelegt werden sollen Janitschek a.a.O. S. 136. Alberti hat den Vergleich mit Ultramarin nicht.

[196]) Dass Karnat, zu stark mit Weiss versetzt, dem Fischfleisch oder Steinskulpturen gleiche, wird auch im Leben des Francesco Badens gesagt, fol. 211 vb. Aehnliche Aeusserungen, dass z. B. das Karnat nicht hart oder porphyrartig wirke bei L. Dolce, Aretino, Quellenschr. f. Kg. II, Wien 1871 S. 66.

[197]) Umbra, terre d'ombre; gebrannt gibt es ein tief leuchtendes Braun, das dem Asfalt ähnlich sieht, cf. E. Berger, Beitr. Bd. IV, Mchn. 01, S. 377.

Asfalt, braune Malerfarbe, Erdpech, Judenpech, ist natürl. Ursprungs Berger a. a. O.S. 377.

Kölnische Erde. brauner Kohlenmulm, worunter auch Kasseler. od. v. Dyck-braun zu verstehen ist, Berger, a. a. O. S. 377.

Terra verda. Natürl. grüne Erde. Malerfarbe von schmutzig grüner Färbung, Berger, a. a. O. S. 377.

[198]) Vas.-Mil. IV, 378. In der Biografie Raffaels nicht wieder benützt.

[199]) Grünspan, Malerfarbe. Zubereitung bei Berger a. a. O. S. 377. Mennige Malerfarbe, Berger S. 375. Auripigment, Malerfarbe, rotes oder gelbes Schwefelarsenik, Berger, S. 376.

[200]) Gott als erster Künstler Vas.-Frey I, S. 23, 8; auch bei Dürer, Lange und Fuhse, Dürers schrift Nachlass, Halle 1893, S. 291, 293. Dieser Gedanke ist uralt und beruht keineswegs auf Platons Demiurgosthese. Er ist unzähligemal auch bei den Kirchenvätern zu finden, die bewusst Platon entgegen treten. Vgl. Piper, Einl. in die Monumentaltheologie, Gotha 1867, S. 77, 602, 604.

[201]) Aristoteles de coloribus, ed. Bekker III, 792 b. 24.

[202]) Aristoteles de sensu c. 3. ed. Bekker III, 439, 28 ff.

[203]) Aristoteles de color. c. 3. ed. Bekker III, 794, 24. S. 386.

[204]) Arist. de sensu c. 3. ed. Bekker III, 440, 23. S. 228.

[205]) Einen solchen Fall teilt er im Leben des Gillis Congnet mit, fol. 179 vb.

[206]) Isidor orig. 12, 7, 61.

[207]) Ueber Manders Benzoniübersetzung cf. Jacobsen a.a.O. S. 208 ff.

[208]) Jeronymus Benzoni, Beschrijvinghe van West-Indien (und) Beschrijvinghe van de Regeeringh van Peru door Carel Vermander, A'dam s. a. by Gillis Joosten Saeghman. S. 37 b., 38 a. Doen vraechden hy/ hoe hy (d. i. der Bruder Vincent Valverde) wist dat der Christenen God hadde de werelt gemackt van niet/ ende dat hy aen 't kruys was ghestorven. Den Monnik antwoorde/ dat het in dat boek stonde/en boott'hem aen Atabaliba/ den wellken hem nam/ ende daer op siende/ al lacchende zeyde/ desen boeck en zegt my niet met allen: Ende wierp hem ter erden/ den Monnik nam het op/ ende begon stracx med luyder stem te roepen/ wrake/ wrake/ Christenen het Evangelie wort veracht usw.

[209]) Da Mander die Apokalypse des Johannes ausschreibt, seien hier für die antiken Gesteinsnamen die modernen hergesetzt. Der antike Sardis ist unser Karneol, Hyazinth ist eine Abart des Amethyst und unter dem Chrysopras ist eine blassere Gattung des Beryll zu verstehen; vgl. im Einzelnen Blümner, Terminologie und Technologie Bd. III, S. 243, 252, 262.

[210]) Eine ausführlichere Betrachtung über den Schaden des Goldes in den Ausl. d. Met. fol. 35. va.

[211])) Apollonios Rhodios, um 295 — um 215. Sein berühmtestes Werk ist die Argonautika in 4 Büchern. W. Christ, Gr. Lit. 3. Aufl., Mchn. 1898, § 368/ 369. Ferner ist unter dem Namen Orpheus eine Argonautika, ein Epos in 1384 Versen auf uns gekommen. Christ. a. a. O. § 587.

E. Val. Flaccus, ein Dichter aus der Zeit Vespasians, von dem wir 8 Bücher einer Argonautika besitzen. Teuffel, Röm. Lit. II[6], Lpz. Brl. 1910, § 317.

[212]) Hippokrates ?. Paul Festinus p. 9: quidam ad similitudinen aurorae coloris nomen traxisse existimant aurum. Thes. ling. lat. II, 1522.

[213]). Vergil. Aen. VI, 136. Erwähnt auch in dem Ausl. d. Met. fol. 98 v a.

[214]) Ciereren oder cieren heisst nicht nur Anbringen von Beiwerk oder Ornament, cf. Flörke I, 347, II, 11. Es bedeutet, wie der Zuzammenhang hier zeigt, auch Poliren des auf dem Gemälde angebrachten Blattgoldes und weiter dann überhaupt Anbringen des Goldes, wie es z. B. Congnet im Gebrauch hatte. Die Bedeutung: glänzend machen und poliren auch bei Verwijs und Verdam VII, 1089.

[215]) Rivius a. a. O. lib. III. fol. XII a.:

Dann wo solches goldt auff eine fläche gelegt wirt/ werden doch solche superficies (die schon/ hell und glentzig sein sollen) finster und dunkel gesehen/ und dargegen andere/ die finster und dunkel sein sollen/ die erscheinen gantz licht und klar. — Alberti S. 138.

[216]) Morisse, muss wohl so nach Rivius lib. III, fol. XIII a übersetzt werden und nicht mit Mohrin.

[217]) Solche Angaben über Farbensymbolik in derselben Anordnung und mit fast denselben erläuternden Beispielen finden sich bei Raff. Borghini, il Riposo, Mil. 1807, Class. Ital. 145—7, S. 271.

[218]) Pieter Coecke van Aelst, 1502—50, cf. H. Flöcke I, 427 Anm. 218ff. und Greve a. a. O. S. 109. Thieme-Becker VII, 161.

[219]) Hans Blum, Baumeister und Holzschneider, geb. zwischen 1520 und 1527 zu Lohr am Main, um 1550 in Zürich tätig. Publizirte dort: Quinque columnarum exacta descriptio atque delineatio, cum symmetrica earum distributione und „Von den fünff Sulen. Gründlicher Bericht unnd dere eigentliche contrefeyung, nach symmetrischer Auffteilung der Architektur", Froschauer 1550. Die deutsche Ueberestzung herausgegeben 1555.

Ueber ihn und die Ausgaben seines Hauptwerkes vgl. E. v. May, Hans Blum von Lohr a/M., Stud. z, dt. Kg. 124, Strb. 1910, S. 27 ff. und S. 76 ff.

ANMERKUNGEN II.

[1]) Der Leermeester/ der/ Schilderconst/ Daarin den Leergierigen Schilder/ jeugd den grond van deze Vrije-/ Konst kan nasporen. Eertijds in Rijm gestelt door Karel van Mander/ Weder aan 't licht gegeven en ontrijmd/ door/ Wibrandus de Geest/ Schilder/ Te Leeuwarden 1702. Soweit mir bekannt geworden, ausser in der Bibliothek des britischen Museums nur noch bei W. Martin im Haag vorhanden. Zitirt wird die Uebersetzung bei Fr. v. Blankenburg, Liter. Zusätze zu J. G. Sulzers allg. Theorie der schönen Künste, Lpz. 1797, Bd. II, S. 336 & Kramm, Zusätze zum Biogr. Woordenb., auch bei A. I. van der Aa, biografisch Woordenboek XII, S. 129.

[2]) H. E. Greve, de bronnen van Karel van Mander, Quellenst. z. holl. Kunstgesch. II, Haag 1903, S. 26.

[3]) Henri Hymans, Le livre des Peintres de Carel van Mander 2 Bde., Paris 1894/5.

[4]) Hans Flörke, K. von Mander, das Leben der niederländischen Maler übers. & hg. 2 Bde., Mchn. 06.

[5]) Felix Becker, Schriftquellen z. Gesch. der altniederl. Malerei, Diss. Lpz. 1897.

[6]) Greve in dem obengenannten Werke S. 44—124.

[7]) Reindert Jacobsen, Carl von Mander, Dichter en Prozaschrijver, Rotterd. 06. Einiges übrigens über Mander den Künstler bei O. Hirschmann, Hendrik Goltzius, Diss. Basel 1914, S. 39 ff.

[8]) Vorrede zu dem Leben der niederl. Maler fol. 122 r und fol. 173 rb.

[9]) V. van der Haeghen erkannte es als Falsifikat des Genter Sammlers J. B. Delbeck mit der wahrscheinlichen Entstehungszeit um 1834. Mém. sur des doc. faux relatifs aux anc. peintres in den Mém. cour. p. l'Acad. de Belgique LVIII, Brux. 1898, S. 75 ff.

[10]) Domenicus Lampsonius, 1532—1599, cf. H. Flörke, a. a. O. I S. 408 Anm. 37, F. Becker, a. a. O. S. 58.

Der genaue Titel dieser Elogiensammlung bei Greve, a. a. O., S. 71 und H. Flörke, a. a. O. I, 429 Anm. 233.

[11]) Carl Frey, Il Codice Magliabecchiano, Brl. 1892, S. LXV.

[12]) Lod. Guicciardini, Descrittioni di tutti i paesi bassi, Anversa 1577. Hadrianus Junius, Batavia, Antv. 1588. Marcus van Vaernewijck,

spieghel der Nederlandscher audheyt, Ghendt 1568. cf. Greve, a. a. O. S. 89 über die verschiedenen Ausgaben.

Joannis Molani, Historia Lovanensis, Lovanii 1572.

Petrus Opmeer, Opus chronographicum, posthum Antv. 1611. (Opmeer starb schon 1595, cf F. Becker, a. a. O. S. 57).

[13]) Zusammengestellt bei J. L. Sponsel, Sandrarts Teutsche Akademie, Dresden, 1896 S. 46 Anm. 2.

[14]) Jan de Wit, Kanonikus der Marienkirche zu Utrecht, 1566—1622. Ueber ihn cf. K. Th. Gädertz, Zur Kenntnis der altengl. Bühne, Bremen 1888, S. 57. ff.

[15]) Arend van Buchell, 1565 —1641. cf. Langeraad in der Einleitung zu A. van Buchells Diarium, hg. von G. Brom & L. A. Langeraad, A'dam 1907.

[16]) M. van Vaernewijck, Histori van Belgis, Ghendt 1574, c. 50 fol. 121v. und „van de beroerlycke tyden in Ghendt 1560—68", ed. F. v. d. Haeghen, Gent 1872, Maatsch. der Vlaamsche Bibliophilen, 4. Reeks I. Bd. 1, S. 146, lib. II. c. IX.

[17]) Pieter Koeck van Aelst, 1502—1550; über seine Vitruv- und Serlioausgaben cf. H. Flörke, a. a. O. I, 427 Anm. 218; II, 427 Anm. 204; Greve a. a. O. S. 109.

[18]) Hans Vredeman de Vries, 1527— nach 1604. Seine Werke bei H. Flörke, .a a. O. II, 427 Anm. 212 ff, 238. Greve, a. a. O. S. 118 ff.

[19]) Hubert Goltzius, 1526—1533. Ueber seine Werke H. Flörke, a. a. O. I, S. 457, 555 ff. Greve. a. a. O. S. 104 ff.

[20]) Näheres über diese Kunsttraktate bei Karl Birch-Hirschfeld, Die Lehre von der Malerei im Cinquecento, Rom 1912, S. 11 ff. 20.

[21]) Quint. de inst. or. II. c. XIV: de arte, de artefice, de opere dicamus. Wie z. B. Pomp. Gauricus diesem Programm folgte, zeigt H. Brockhaus, P. Gauricus de sculptura, Lpz. 1886, S. 13.

[22]) J. F. A. Orbaan, Italie en de Nederlanden in Oud. Holl. XXV, 1907, S. 130.

[23]) Joachim v. Sandrart, P. Ovidii Nasonis Metamorphosis oder des verblümten Sinns der Ovidianischen Wandlungsgedichte gründliche Auslegung, aus dem niederländischen Carls von Mander, Nürnb. 1679.

[24]) Gerrit Kalff, Geschiedenis d. Nederl. Letterkunde, Groningen 1907, III, S. 400.

[25]) Jacobsen, a. a. O. S. 203.

[26]) Die franz. Ausgabe der Metamorphosen von 1484 trug den Titel: La bible des poètes. Mander spricht von ihnen in der Vorrede zu den Wtlegginghe op den Metamorphosis als „'t Schilders Bybel."

[27]) Vgl. für das Bibliografische Ersch und Gruber, Enzyklopädie II, 10 S. 451. Die erste Ausgabe Venedig Aldus 1505.

[28]) Andrea Alciati, emblematum liber, Mediol. 1522. Bis 1602 waren 130 Ausgaben und Versionen erschienen. Vgl. H. Green, A. A. and his

books of emblems, Ldn. 1872. Ein Emblem Alciatis wurde von Lombard in einem Stich (Kupferstichkabinett Dresden) als künstlerischer Vorwurf behandelt, vgl. Emblematum liber, Ausg. Lugd. Bat. 1557, S. 269.

[29]) Es ist das Verdienst Giehlows in seinem Aufsatze, Dürers Stich Melencolia I in Mitt. d. graf. Künste, Wien 1903 XXVI und 1904, XXVII und dann besonders in seiner posthum erschienenen, für das Verständnis des Geisteslebens des 16. Jhd. ausserordentlich instruktiven Arbeit, die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaiser Maximilians I., Ib. d. Slgn. d. allerh. Kaiserhauses XXXII, Wien 1915, den gewaltigen Einfluss der Emblemataliteratur auf die bildende Kunst des 16. Jhd. untersucht zu haben. Die Literatur war ja ungeheuer gross. H. Green zählt approximativ 330 Autoren und Uebersetzer und 900 Ausgaben, vgl. Green, Shakesp. & the emblemwriters S. 102 Anm., ebenda die Bibliografie. Es lohnt vielleicht darauf hinzuweisen, dass die im 16. Jhd. so beliebt gewordenen Stiche in der allgemeinen Form sich den Emblemata anpassten: Bild mit kurzen erläuternden Versen.

[30]) Vgl. M. Schlesinger, Gesch. d. Symbols, Berlin 1912, S. 335 ff. und S. 356. — So sagt H. Meyer in seinem Aufsatze, der 1798 in den Propyläen erschien: über die Gegenstände der bildenden Kunst „in symbolischen Figuren der Gottheiten oder ihrer Eigenschaften bearbeitet die bildende Kunst ihre höchsten Gegenstände u. s. w." — Vgl. dazu auch G. P. Lomazzo, Idea del Tempio, Mil. 1590, p. 81.

[31]) Jacobsen, a. a. O. S. 71 Anm. 2. Jacobsen stützt sich bei seiner Behauptung auf eine Stelle in der Vorrede zum Grondt. Danach sagt Mander aus, dass man mit dem Alexandriner wohl etwas Gutes machen könnte. Dieses soll den Beweis erbringen, dass Mander sich noch nicht mit den Alexandrinern befasst habe, als er die Vorrede schrieb; die in den Viten eingestreuten Verse wiesen aber das französische Versmass auf. Zieht man jedoch das folgende heran, was Jacobsen übergangen hat, so kommt ein anderer Sinn heraus. Mander sagt, er gebe wohl zu, dass man mit Alexandrinern etwas gutes machen könne; hätte er sein Lehrgedicht in diesem Versmass abgefasst, so wäre ihm dies schwerer gefallen, nun nicht weil er die Technik nicht beherrschte, sondern weil er viel mehr Zeit und Mühe angewandt haben müsste, um die Lektüre der Jugend ebenso mühelos zu gestalten, denn der Alexandriner neigt wegen seiner Länge sehr leicht zu belanglosen Flickworten und hierdurch wird der Text ermüdend.

Ferner dient als Beweis die Charakteristik des Hendrik Goltzius als Künstler, c. VII 47. Goltzius habe sich zuerst ganz der zeichnenden und stechenden Kunst zugewendet, nun endlich auch der malenden. Im Leben des Goltzius berichtet Mander, dass Goltzius erst 1600 sich dem Malen widmete, fol. 200 rb. Dass die Angabe der Jahreszahl nicht auf approximativer Schätzung beruht, mag aus einem Briefe J. Tilmans an den Fürsten von Lippe vom 7. Juni 1603 hervorgehen, in dem ausgesagt wird, dass

Goltzius erst seit 3 Jahren male. Mitt. aus der lippischen Geschichte und Landeskunde, Detm. 1903, I, 142. Die von Hymans und Wurzbach dagegen angeführten drei Beispiele sind lt. freundl· Mitteilung des Herrn Dr. O. Hirschmann hinfällig, da sie nicht eigenhändig oder bzw. nach Stichen des Goltzius gearbeitet sind. Schliesslich die Erwähnung des Friedens von Vervins (1598) Grondt c. I, 73 und der 1604 datirte Stich des J. Saenredam nach Cornelisz'.. Höhle Platons, c. VII, 45, wobei die Annahme wohl berechtigt ist, dass das Gemälde auch nicht viel früher entstanden sein wird, zu welchem Schlusse übrigens auch O. Hirschmann, in seinem Aufsatz: Beitr. zu einem Kommentar von K. v. Manders Grondt der edel vry Schilderconst in Oud-Holl. XXXIII, 1915, S. 83 gekommen ist. Für das Lehrgedicht kommt also auch der Zeitraum von 1599—1604 wie für die Biografien in Betracht. (Greve, a. a. O. S. 30 ff.)

[32]) Dass Vorarbeiten schon früher gemacht wurden, ist selbstverständlich, so sind die Biografien auch nicht zu einer Zeit entstanden. Greve, a. a. O. S. 31 hat nachgewiesen, dass das Leben des Massys um 1598 und des L. Lombard um 1599 entstanden sein muss.

[33]) Zweimal gibt er ihr im Grondt Ausdruck c. V, 88 und c. XI, 14. Die Schnelligkeit verrät in stilistischer Hinsicht auch die häufige Unterbrechung der Rectio.

[34]) Beispiele bei Greve, a. a. O. S. 40 u. 52.

[35]) Grondt c. VII, 4, c. VIII, 18, c. IX, 4 u.s.w. Ausl. d. Met. fol. 1 vb.

[36]) Für die Cinquecentistische Kunstlehre vgl. Birch-Hirschfeld: a. a. O. S. 22 ff. und für die vorvasarische I. Wolff, Lionardo da Vinci als Aesthetiker, Strb. 1901, S. 79 ff.

[37]) Gualth. H. Rivius, Der fürnembsten/ notwendigsten/ der gantzen Architektur angehörigen Mathematischen und mechanischen künst/ eigentlicher bericht/ und vast klare/ verstendliche underrichtung/ zu rechtem verstandt der Lehr Vitruvij/ in drey fürneme Bücher abgeteilet, Nürnberg 1547. bey Joh. Petreius, lib. III, fol. 1r ff. Weitere Auflagen Nürnberg 1558, Basel 1582.

[38]) Das I. Buch, die rudimenta, verwendete Rivius zu einem besondern Kapitel im ersten Buche seiner Perspektiva: Kurze Underrichtung der Perspektiva/ von der Verkürtzung abstellung/ oder verlierung aller Corpora, lib. 1 fol. XXIV*a* ff.

[39]) Hr. Ludwig, Lionardo da Vinci: das Buch von der Malerei Bd. III. Quellenschr. f. Kg. XVIII, Wien 1882, S. 8 ff.

[40]) Auch die Notizen über die Antikenfunde in Italien, die er aus Alberti geschöpft haben will, beruhen auf Vasari. hg. C. Frey, Mchn. 1911, Bd. I, S. 165, 17 ff; hg. G. Milanesi, Firenze 1879 ff., Bd. I, 220.

[41]) Grondt Kap. VI, 50; XIV, 21.

[42]) Ein stärkerer Zusammenhang zwischen Vasaris maltechnischen Angaben (hg. K. Frey, Mchn. 1911, Bd. I, S. 12, 16 ff) u. den Manders besteht nicht (Grondt c. XII)

[43]) Matthys de Casteleyn, De Const van Rhetoriken, Ghendt 1555. Mander zitirt Casteleyn in der Vorrede zu den Ausl. d. Metam.

[44]) Am zahlreichsten sind seine Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten im 1. Kapitel vertreten, doch nur z. T. finden sie sich in der grossen niederl. Sprichwörterslg. von P. J. Harrebomée, Utrecht, 1856—66. Grondt C. I, 3 = H. II, 107; Gr. I, 7 = H. II, 64; Gr. I, 9 = H. I, 256. III, 28; Gr. I. 47 = H. I, 96; Gr. I, 51 = H. II, 144; Gr. I, 52 = H. II, 239; Gr. I, 54 = H. III, 248; Gr. V, 29 = H. I, 225. II, 362; Gr. VI, 19 = H. I, 276. II, 141, 145, III. 214, ferner auch bei Wander, Sprichwörterlexikon I, 169. Gr. VI, 29 = H. I, 288. Gr. VI, 31 = H. II, 98. Zu den beiden letzten Beispielen vgl. noch W. H. D. Suringar, Erasmus over Nederl. Spreekwoorden, Utr. 1873, S. 102 u. 122. Nicht zu belegen waren Grondt C. I, 9, 14, 15. 23. 46. 51. 57. 63. 71.

[45]) Vorrede zum Grondt.

[46]) Grondt c. I, 47 erwähnt er seine Rhetorykertätigkeit und verweist auf den Nachteil, dem der Maler bei zu eifriger Beschäftigung mit der Dichtkunst erwächst.

[47]) Wie z. B. Lomazzo, Idea del Tempio, Mil. 1890, p. 2 & Armenino, De veri precetti della pittura libri 3. lib. I. c. III, Pisa 1825, p. 33, beruhend auf Plin. XXXV, 10, 11.

[48]) Ueber die Probleme der pädagogischen Literatur der Renaissance vgl. Ant. Klein, Iuan Huarte u. die Psychognosis der Renaissance, Diss. Bonn. 1913.

[49]) fol. 115 ra.

[50]) Vergl. Anm. 81 zu Grondt c. V, 72.

[51]) welschilderen 't meeste hooftstuc in onse Const., fol. 48 va, Marginal-note im Leben des Correggio.

[52]) Alberti und Vasari sehen in der Farbe nur eine Akzidenz zur Zeichnung. Janitsch. a. a. O. S. 100. Frey, a. a. O. S. 107, 32; 157, 16 ff. Vas-Mil. I, 179. 180: Die Farbe hat die Komposition zu klären.

[53]) André Fontaine, La doctrine d'art en France, Paris 1909, S. 146 ff. Vgl. ferner F. Brunetière, La critique d'art au XVIIe siècle, Rev. des deux mondes 1883, S. 212 ff.; Louis Houticq, L'art académique in La revue de Paris 1904, S. 601 ff. und vor allem Pierre Marcel, La peinture française au debut du 18e s., Paris s. a. (1906), S. 55 ff.

[54]) fol. 184 rb. Die drei italienischen Autoren sind Alberti, Vasari und Castiglione. Janitschek, a. a. O. S. 92, 94, Frey, a. a. O. I, S. 22, 25 ff., Castiglione, il Cortigiano, Mil. 1822, S. 119 ff.

[55]) Armenino, a. a. O. lib. I. c. VII p. 58. Das Zeichnen mit der Feder allein gilt bei Vasari (Frey, I. 111, 17) & bei Borghini, il Riposo, Mil. 1807, S. 160 für sehr schwer, während Armenino die Kunstübung damit beginnen lässt. Vgl. Birch-Hirschfeld, a. a. O. S. 27ff.

[56]) So nach Vasari-Frey, Bd. I, S. 111, 10 ff; 116, 1ff.

[57]) Vgl. Anm. 61. zu Grondt c. II, 21.

[58]) Dass die menschliche Figur das würdigste Darstellungsobjekt ist, wird bei Mander oft hervorgehoben, so Vorr. z. Grondt, fol. 1ra, fol. 117 va., fol. 141 vb. u. s. f.

[59]) Lionardo Tr. III, 270. Lange und Fuhse, Dürers schriftl. Nachlass, Halle 1893, S. 351, 4.

[60]) Dass Alberti und Dürer ohne Einfluss geblieben sind, zeigt sich daran, dass Mander wie Vitruv nur von einem Einheitsmass sprechen und sich um die Verschiedenheiten der Proportionen nicht weiter kümmern. Wie Alberti und Dürer diese Schwierigkeit, letzterer mit Hilfe des aliquoten Bruchteil-Verfahrens, zu überwinden suchten, bei Brockhaus, P. Gauricus de sculptura, Lpz. 1886, S. 28. und für Dürer besonders Erwin Panofsky, Dürers Kunsttheorie, Berlin 1915, S. 102 ff.

[61]) A. Kalkmann, Proportionen des Gesichtes in der griech. Kunst, 53. Winkelmannsprogr., Brl. 1893, S. 12.

[62]) A. Weixlgärtner in der Kritik von R. Brucks Ausgabe des Dresdener Skizzenbuches Dürers, Kunstg. Anz. 1906, S. 27 Anm. 1.

[63]) Grondt c. II, 16.

[64]) Vgl. Anm. 69 zu Grondt c. III. — Zur Proportionslehre Lionardos vgl. H. Klaiber, Lionardostudien. Z. Kg. d. Ausl. 56, Strb. 1907, S. 97 ff.

[65]) fol. 98ra nach Vas.-Mil. VII., 270.

[66]) Schon im Skizzenbuch des Villars de Honnecourt finden sich diese Hilfszeichnungen. Publ. de la Bibl. Nat., Paris s. a., Tf. 36

[67]) Beispiele mögen Bilder der Blessgruppe sein wie die Enthauptung Johannes d. Täufers, Brl. K. Fr. Mus. 630 c, und für eine sitzende Figur der Kreuzigungsaltar des Corn. Engelbrechtsen, Leyden Städt. Mus. Abb. bei E. Heidrich, Altniederl. Malerei, Jena 1910, S. 132, 142.

[68]) Vgl. Heinr. Wölfflin, Renaissance und Barock, Mchn. 1908, S. 15.

[69]) Quint. VIII, 5; vgl. dazu Jul. v. Schlosser, Denkwürdigkeiten des Lorenzo Ghiberti, Brl. 1912, Bd. II. S. 44.

[70]) Vgl. Anm. 72 zu Grondt c. IV.

[71]) Lomazzo, Tratt. VIc. IV S. 296, Mil. 1584: Di più tutti i moti sopradetti con quanto altri si possono fare, vogliono sempre rappresentarsi in modo che 'l corpo habbi del s e r p e n t i n a t o à qual cosa la natura facilmente si dispose. Oltre che è sempre stato usata da gl' antichi, & da migliori moderni, cioè che in tutti gl' atti che la figura può fare sempre vi si veggano i ravolgimenti de' corpi fatti in modo, che la parte destra il braccio sempre spunti in fuori, ò in qualunque attitudine ti paia di collocarlo, et l'altra parte del corpo si perda. et il braccio manco serva ad esso destro, et così la gamba sinistra venge in fuori, et l'alttra si perda: il medesimo haverai d'osservare volendo per il contrario far che 'l braccio sinistro spunti egli più in fuori & così la gamba destra, perchè il braccio destro ha da servire al sinistro, & l' altra parte del corpo ha da ritirarsi. E ciò in tutte quante le attitioni che si possono fare cosi posando, come correndo ò volando.... & in somma in quanti effetti può fare un corpo, ilquale non riurcita mai gra-

tioso se non haverà questa forma serpentinata, come soleva chiamarla Michelangelo. — Birch—Hirschfelds Erklärung dieser Stelle (a. a. O. S. 38) „hierunter sei die Sförmige Bewegung der Figuren verstanden" ist wohl nicht richtig. Hr. Brunn, Annali 1879, S. 201 ff, 208.

[72]). z. B. bei Pomp. Gauricus, Brockhaus, a. a. O. S. 155.

[73]). Was man bei Verbindung dieser beiden Lehren, allerdings noch mit Hilfe des kartesianischen Traité des passions de l'âme machen konnte, zeigt Sandrart, T. A. lib. I, III, S. 77. Eine Bibliografie der Physiognomik der Renaissance und Reformation gibt Ant. Klein, Juan Huarte u. s. w. Diss. Bonn 1913, S. 18 ff.

[74]) Grondt c. VI, 20.

[75]) Grondt. c. VI, 6; V, 30. 36. 64. — Zu den ähnlichen Forderungen Lionardos (T. III, 368) vgl. H. Klaiber, a. a. O. S. 27. Zu Lionardos Physiognomik überhaupt S. 56 ff.

[76]) Ernst Diez, Bartholomäus Spranger. Jb. d. Slg. d. allerh. Kaiserh. XXVIII, Wien 1909/10, S. 101.

[77]) Zuerst wohl zitirt von Fil. Villani, Liber de civitatis Florentiae famosis civibus hg. Galetti, Fir. 1847. Weitere Beispiele noch bei Ad. Philippi, Der Begriff der Renaissance, Lpz. 1912 S. 29. Mander erwähnt das Mosaik fol. 31 va und fügt hierzu, „datter noch te sien is".

[78]) Grondt, c. II, 18, 19.

[79]) Die Forderung des Zusammenhanges der Lichtpartien, sodass einheitliche Lichtbahnen vorhanden sind, findet sich auch in der modernen Theorie der Plastik, vgl. Joh. Merz, Das ästhet. Formgesetz in der Plastik, Lpz. 1892, S. 31.

[80]) In dem Kupferstichwerk des J. B. de Cavalleriis, Antiquarum statuarum urbis Romae 3 & 4. liber, 1594, Tf. 36 erscheint eine Peplosfigur unter dem Namen Bellona, in der wohl die heutige sog. Demeter des Kapitol (Br.-Br. 358) vielleicht die Demeter des Vatikan (Br.-Br. 172) zu erblicken ist.

[81]) fol. 199ra; den Versuch Goltzius', moderne Kleidung darzustellen, empfindet er als besonders künstlerische Tat, denn das wurde in den Niederlanden (1580) nicht geübt.

[82]) Ernst Berger, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik Bd. IV, Mchn. 1901bS. 287, 395.

[83]) Der Vorwurf der Laszivität wurde von Aretino schon in einem Briefe an Michel Angelo vom November 1545 erhoben, Gaye, Carteggio II, 332. Dann von Lod. Dolce in seinem Aretino von 1557, hg. Eitelberger von Edelberg, Quellenschrift zur Kunstgesch. II, Wien 1871, S. 77. — Ueberladung mit Figuren tadelt Franc. de Hollanda, hg. Vasconcellos, Quellenschr. z. Kg. N. F. IX, Wien 1899, S. CII & 196, — Verstösse gegen die Angemessenheit in bezug auf Ort und Inhalt: Grg. Comanini, Il Figino, Mant. 1591, S. 210 und A. Gilio im Dialogo secondo, Camerino 1564. Vgl. dazu noch Birch-Hirschfeld, a. a. O. S. 79 Anm. 2

Bei der Forderung einer Fernwirkung allgemein könnte man denken, der Angriff käme von niederländischer Seite, aber diese spezielle Fassung, die einen Einblick in den Himmel verlangt, lässt es doch gut möglich erscheinen, dass die Beanstandung aus dem Kreise des F. Zuccaro gekommen ist, zieht man z. B. Werke des Letzteren in Betracht, um so mehr, wenn man von einer engen Fühlung, die Mander mit diesem Kreise durch Hendrik Goltzius hatte, weiss.

[84]) Das Buch des Venezianers Sorte, das K. Birch-Hirschfeld, a. a. O. S. 4. und 15 zitirt, konnte ich nicht einsehen. Nach Birch-Hirschfeld befinden sich in Sortes „Osservationi sulla Pittura" Beschreibungen von Landschaftsbildern, die fast alle auf lebendiger Naturanschauung fussen sollen, wodurch er im Vergleich mit den andern Theoretikern ganz vereinzelt dastände.

[85]) Trattato dell' Arte della Pittura, diviso in sette libri, Mil. 1584, lib VI c. LXI S. 473.

[86]) a. a. O. lib. VI, c. LXI S. 475.

[87]) W. v. Seidlitz, Lionardo da Vinci, Brl. 1909, S. 367.

[88]) Doch vermeidet Mander merkwürdigerweise den Ausdruck Luft- wie Farbenperspektive, den Lionardo ausdrücklich gebraucht hatte, sowohl in dem von Mander stark benutzten II. Teil (241, 262) wie im V. mehrfach.

[89]) Vgl. Wilhelm Korn, Tizians Holzschnitte, Diss. Breslau 1897, S. 65. P. Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt, Brl. 1905, S. 289.

[90]) E. Plietsch, die Frankentaler Malerschule, Lpz. 1910, S. 28.

[91]) fol. 184 vb.

[92]) fol. 211 rb.

[93]) fol. 116 vb.

[94]) R. de Bastelaer, Les estampes de P. Breughel, Brux. 1908, bes. 7—10 und 19—32.

[95]) Landschaftsminiaturen wie sie der vlämische Kalender, München Hof- & Staatsbibliotheek Cl. 47, hg. G. Leidinger, Münchener Miniaturen II, die Heures de Hennessy, hg. J. Destrée in Le Musée des Enlumineurs 4—5, 1907, aber auch das Breviarium Grimani, hg. S. de Vries u. S. Morpurgo, Leiden (Sijthoff) 1910, zeigen.

[96]) Lange und Fuhse, a. a. O. S. 281.

[97]) E. Panofsky, Dürers Kunsttheorie, Brl. 1915, Exkurs 1, S. 200 ff.

[98]) S. Beham, Proporcion der Ross, Nürnberg 1528.

[99]) Heinrich Lautensack, Des Cirkels und Richtscheyts/ auch der Perspektiva/ und der Proportion der Menschen und Rosse/ kurtze/ doch gründliche Underweysung, Frkf. a/M. 1564 S. 51ff.

[100]) Solche strengen Unterscheidungen wie Lomazzo nimmt er nicht vor, da er nur die Wirkung verschiedener Lichtquellen berücksichtigt. Manders Gruppen entsprechen dem lume diretto, rifratto und riflesso des Lomazzo. Trattato lib. IV, c. IX, XI, X, S. 222, 223.

[101]) Timaios p. 68 A.

[102]) E. Berger, a. a. O. S. 260, Mayerne Ms. p. 900.

[103]) Die gleiche Einteilung der Lichter findet sich bei Lionardo, Teil V, 569 und 663, doch in einem Kapitel kurz zusammengefasst, was Mander zerstreut bietet.

[104]) c. XII, 39 ff.

[105]) Grondt c. XI, 7.

[106]) Lomazzo z. B. Tratt. VI c. IV S. 306, möchte das Nebeneinander der Komplementärfarben vermieden wissen. — Auch das für schön halten der Wirkung von Blau und Grün in nahem Kontrast ist aus Lionardo geschöpft, Teil II, 190*a*. Komplementärfarben bevorzugten Alberti S. 140 und auch Vasari.

[107]) Dass die grösste Tonwirkung nur bei geringer Sättigung stattfindet, zeigt E. v. d. Bercken, Untersuchungen zur Gesch. d. Farbengebung in der venezian. Malerei, Diss. Frb. i. Br. 1914, S. 98.

[108]) Vgl. auch E. Berger, a. a. O. Bd. IV, S. XXXVII.

[109]) Vasari-Frey I, S. 125, 16 ff. c. XXI.

[110]) E. Berger, a. a. O. Bd. IV, Mchn. 1901, S. XXXVI ff.

Paolo Pino, Dialogo di Pittura, Venezia 1548, S. 18 lehnte sich zuerst gegen dies Verfahren als nicht mehr zeitgemäss auf.

[111]) c. XII, 16—8. Auf die Wichtigkeit dieser Stelle wurde schon von Berger in seinen interessanten Untersuchungen zur Maltechnik hingewiesen, a. a. O. Bd. III, 2. Aufl., Mchn. 1912, S. 272.

[112]) Grondt c. XII, 43 & fol. 123va.

[113]) Vgl. dazu die Beobachtungen Burgers über die Primamalerei Dürers und Burgkmairs, Die deutsche Malerei, Lief. 5 u. 6. S. 78 ff.

[114]) Eine richtige Würdigung der neuen pastosen Maltechnik, die die einzelnen Pinselstriche nicht mehr vertrieb, sondern sichtbar stehen liess, findet sich in den Leben der späteren Niederländer.

[115]) Lionardo Tr. 192, 203, 217, 257, 485 u. s. f.

[116]) Vgl. die Untersuchungen über das venezianische Karnat von E. v. d. Bercken, Untersuchungen zur Geschichte der Farbengebung in der venezianischen Malerei. Diss. Freib. i. Br. 1914, S 168 ff. und 174 ff, und wie nah danach Manders Forderungen mit dem Gebrauch der Venezianer übereinstimmen.

[117]) Auch Lomazzo entlehnt seine Definition der Farben Aristoteles Tratt. lib. III c. 3 S. 190, Mil. 1584. vgl. Birch-Hirschfeld, a. a. O. S. 54.

[118]) Grondt c. XIV, 32. Ferner in der Vorrede zum Grondt.

[119]) Grondt c. IV, 4; c. V, 3.

[120]) Wir wissen von ihr nur das Wenige, was Manders anonymer Biograf zu sagen weiss, dass darin nämlich nach dem lebenden Modell gearbeitet wurde und dass Mander seine in Italien gesammelten Kenntnisse zum Besten gab, doch wird nicht gesagt wem, ob nur Goltzius und C. Cornelisz. oder auch Schülern. Leider sind wir über ähnliche Anstalten, wie die Academia

Lionardo da Vinci und die Bologneser Akademie der Carracci gleich schlecht unterrichtet, vgl. v. Seidlitz, a. a. O. I, S. 265; 437, 13 und Tietze im Wiener Jahrb. XXVI, S. 56. — Ueber Bedeutung und Aufkommen des Akademiegedankens orientire man sich bei A. Riegl, Entstehung der Barockkunst in Rom, Wien 1908 S. 157 und A. Dresdner, Gesch. d. Kunstkritik, Mchn. 1915 S. 95 ff.

[121]) Sponsel, a. a. O. S. 76. Er urteilt, dass Mander im Lehrgedicht mit nicht sehr guten Versen, aber mit sehr gediegener Sachkenntnis und redlicher Gründlichkeit gewissermassen die grammatischen Regeln der Malkunst auseinandersetzte. Jacobsen a. a. O. S. 131.

C. Schnaase, Gesch. der bildenden Künste, Sttg. 1879, Bd. VIII, S. 109. charakterisirt es als ein „grosses.. Gedicht in achtzeiligen Stanzen nach italienischer Manier, in dem sich trockene Regeln charakteristisch genug mit schwülstigen Naturschilderungen und mythologischer Gelehrsamkeit mischen".

[122]) Bruno Urban, Das groot schilderboek des Gerard de Lairesse, Diss. Berl. 1914, S. 58.

[123]) S. Hooghstraeten, Inleyding tot de hooge Schoole der Schilderkonst, Rotterdam 1678, S. 2: Karel Vermander heeft van de Konst, behalven zijn levens der Schilders, in vlaemsche Verzen gezongen; maer hy valt kort, en heeft meerder kracht om den geest op te trekken, dan te onderwijzen.

Diese Stelle ist auch interessant wegen der Liste der im 17. Jhd. bekannten Kunstliteratur, wenn sie schon nicht die Ausführlichkeit der von Sandrart, T. A. I. lib. III S. 105 angegebenen besitzt.

[124]) Ueber die in die Tiefe führenden Horizontalen zur Unterstützung des plastischen Sehens vgl. E. v. Aster, Beiträge zur Psychologie der Raumwahrnehmung in Zs. f. Psychol. u. Physiol. d. Sinnesorgane 43, 1906, S. 181.

[125]) Grondt c. II, 12.

[126]) fol. 150 vb, 172vb, 185vb. Vgl. auch Personenregister des Grondt.

[127]) E. Diez, Barth. Spranger, Wn. Jb. XXVIII S. 101.

[128]) O. Hirschmann, Hendrik Goltzius, Diss. Basel 1914, S. 41.

[129]) fol. 106ra, 208a rb, 211vb.

[130]) fol. 170 vb. Von seinem Lehrer Pieter Vlerick berichtet Mander: „Oft pries er Frans Floris und andere mehr, und besonders die Italiener: Veronese, Tizian, Tintoretto, Raffael und Correggio." — fol. 170rb.

[131]) fol. 139rb. 147vb, 152ra, 169rb, 177ra, 200rb. — Die Stellen, in denen vom Einfluss Raffaels und Michel-Angelos die Rede ist, mögen als Vergleich hierher gesetzt sein: Raffael fol. 144rb, 155va. Michel-Angelo fol. 155va, 158va, 159rb, 164va, 172va.

[132]) Zu vergleichen sind Cornelisz., grosse Kompositionen wie die Sintflut und das goldene Zeitalter in Haarlem, der Kindermord im Haag.

[133]) Zuerst wohl von H. Riegel, Beiträge zur niederl. Kg., Brl. 1882,

dann entschieden von A. Riegl, Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1908, S. 155 ff. Nach ihm dann E. Diez, a. a. O. S. 136 ff. und für einzelne Vertreter dieser Epoche L. Preibisz, M. van Heemskerk, Lpz. 1911; E. Weiss, Jan Gossart, gen. Mabuse, Parchim 1913, und R. A. Peltzer, H. van Aachen, Wn. Jb. XXX, 1911/12, S. 59 ff.

[134]) Ernst Heidrich, Altniederl. Malerei, Jena 1910, S. 56 & Vlämische Malerei, Jena 1913, S. 1—10.

[135]) H. E. Greve, de Bronnen van Karel van Mander. Quellenstud. z. holl. Kunstgeschichte II, Haag 1903.

[136]) E. Bernheim, Lehrbuch der historischen Methode und der Geschichtsphilosophie 5. & 6. Aufl., Lpz. 1908, S. 250.

[137]) E. Fueter, Geschichte der neueren Historiografie, Mchn. 1911, in Hdb. d. mittelalterl. und neueren Geschichte I, 1. S. 94 ff.

[138]) Wenn gelegentlich einmal angenommen wird, er habe die erste Ausgabe (Torrentino) benützt, wie G. Kalff, Gesch. d. Nederl. Letterkunde Bd. III. S. 400, Groningen 1907, sagt, so beruht das wohl nur auf der fälschlichen Voraussetzung, dass beide Ausgaben gleichen Inhalt und Umfang besässen.

[139]) Kallab, Vasaristudien S. 302 ff.

[140]) Das Wesentlichste wurde von W. Kallab. Vasaristudien hg. von J. v. Schlosser in Quellenschr. z. Kg. N. F. XV, Wien 1908, S. 406 ff. beigebracht. Einiges findet sich bei H. Tietze, Methode der Kunstgeschichte, Lpz. 1913, S. 36 ff. und bei E. Fueter, Gesch. d. neueren Historiografie, Mchn. 1911, S. 96 ff., während A. Dresdner, a. a. O. Vasari völlig übergeht.

[141]) Vasari-Frey I S. 6 und S. 22, 13.

[142]) Vasari-Milanesi I, 215 ff.; II, 93 ff. 288 ff.; IV, 7 ff.

[143]) Die antiken Theoretiker, wie Plinius, der von der Kunst seiner Zeit als ars moriens spricht (XXXV, 29), sind nicht mitgerechnet.

[144]) Dass Vasari aber die genetische Form ferngelegen habe, Kallab, a. a. O. S. 409, und Tietze, a. a. O. S. 38, obgleich letzterer Vasaris Vitensammlung zu den Werken der pragmatisch-genetischen Kunstgeschichtsschreibung zählt.

[145]) fol. 122 r.

[146]) Castiglione a. a. O. S. 121.

[147]) fol. 1 rb.

[148]) Vorr. z. den Leben der antiken Maler, Schluss; fol. 212 vb.; 213 v. Die Namen niederländischer Stecher, Bildhauer und Architekten zählt Vasari auf, Mil. VII, 588.

[149]) fol. 95 va.

[150]) Vasari-Frey I, S. 17.

[151]) fol. 27. v.

[152]) fol. 182 rb. Vasari—Frey. I, S. 168, 5; Mil., I, 221.

[153]) fol. 122 v.

[154]) Vgl. H. Rickert, die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung. 2. Aufl., Lpz. 1913, S. 31; 280.

[155]) Vas.-Mil. V, 402; fol. 166 ra, 111 va.

[156]) fol. 142 ra.

[157]) fol. 24 ra, 142 rb.

[158]) An die Stelle der handelnden Persönlichkeit der mittelalterlichen Geschichtsauffassung, Gottes, war in der Renaissance die Fortuna getreten, die in der Aufklärung völlig in den Mittelpunkt der Betrachtung trat. Vgl. dazu K. Vossler, Kulturgesch. und Geschichte in Logos. 1912, S. 192 ff.

[159]) Plin. XXXV, 103, 104.

[160]) Findet sich auch im Grondt c. IX, 20.

[161]) fol. 146 va, 150 va, 190 rb. auch Plin. XXXV, 178.

[162]) Denselben Gedanken möchte ich auch bei Plinius herauslesen: cum sit ars summa, ingenium tamen ultra est. XXXV, 74.

[163]) fol. 127 ra, 151 rb, 203 ra. Dieser Ehrgeiz, mit den Vorgängern und Nebenbuhlern zu konkurriren und sie zu übertreffen, wird bei Vasari unzählige Mal angeführt. Bei Mander fol. 135 rb, 106 va.

[164]) fol. 134 rb, 167 va.

[165]) fol. 154 vb.

[166]) fol. 146 va.

[167]) Dieses Moment zum allgemeinen künstlerischen Entwicklungsfaktor zu machen, wie dies J. Carstanjen, Die Entwicklungsfaktoren der niederländischen Frührenaissance. Ein Versuch zur Psychologie des künstlerischen Schaffens in Vierteljhrss. f. wiss. Philos. XX, 1896 versuchte, ist wohl zu einseitig und lässt sich kaum durch Mander allgemein belegen.

[168]) Grondt c. I 25 und Marginalnote.

[169]) fol. 146 rb, va, 148 va, 159 va.

[170]) fol. 115 ra.

[171]) fol. 115 ra, 123 rb, 140 va. L. Dolce, Aretino, Quellenschr. f. Kg. II, S. 33 zitirt für denselben Gedanken Martial Ep. VIII, 56.

[172]) fol. 152 va.

[173]) Greve, a. a. O. S. 38 unterscheidet ohne zwingende Gründe zwei Typen in der Anlage der Viten.

[174]) Vas.-Frey, I, S. 216, 10—12; Mil. I, 243.

[175]) G. P. Lomazzo, Idea del tempio della Pittura, Mil. 1590, S. 19. Alessandro Lamo zitirt bei Birch-Hirschfeld, a. a. O. S. 16. Agostino Carraccis Protest bei Janitschek, Einige Randglossen des Ag. Carracci zu Vasari, Rep. II, S. 26. Auf das Nationalbewusstein der Italiener verweist auch Mander, fol. 144 rb.

[176]) fol. 118 r, 208 (a) ra.

[177]) K. Th. Gädertz, a. a. O. S. 73. Mander äussert sich ebenso fol. 118 rb.

178) Beruhend z. T. auf Vasari-Frey. I, S. 171, 6 ff. Jacobsen, a. a. O. S. 167 hält sie für eigenes Produkt Manders.

179) W. Kallab, a. a. O. S. 407.

180) Vas.-Frey. I, 175, 8. Ueber die Barbarentheorie für das Mittelalter vgl. J. v. Schlosser, Lor. Ghibertis Denkw., Brl. 1912, Anmerkung zu Kommentar II, Bd. II, S. 108, 1. Ueber die Abhängigkeit der Vasarischen Geschichtskonstruktion von Macchiavellischer Periodisirung vgl. K. Burdach, Sinn u. Ursprung d. Worte Renaissance u. Reformation in Sitzber. d. kgl. pr. Ak., Berl. 1910, S. 599.

181) Hier mag der Gebrauch der Begriffe antyck und modern als zur Epochengliederung gehörig betrachtet werden. Mander kennt wie Vasari (Frey I, 213, 28) zwei Ausdrücke für alt: antyck und oud; antyck ist Stilbezeichnung und bezieht sich im allgemeinen auf die klassische griechische Kunst, Ausnahmen fol. 128 rb, va. Da er nicht bestimmt unterscheidet wie Vasari, lässt sich eine obere Grenze nicht angeben. Modern kann nun in Gegensatz zu antik treten und umfasst dann die Epoche von 1250—1604. fol. 140 vb. 145 rb. 148 va. 184 ra. Tritt es aber einfach in Gegensatz zu oud, so wird es Zeitbestimmung und gliedert die Epoche der niederländischen Malerei, indem modern sich auf die Epoche bezieht, die mit dem Einfluss der italienischen Kunst beginnt. fol. 128 rb, 128 va, 138 va, 142 rb.

Eine Untersuchung der Begriffe antico, vecchio und moderno bei Vasari hat Philippi vorgenommen (a. a. O. S. 61) Zur Geschichte des Wortes modern vgl. noch R. Eucken, Geistige Strömungen der Gegenwart, Lpz. 1904 S. 274.

182) fol. 133 ra.

183) fol. 177 ra.

184) fol. 139 vb.

185) fol. 140 ra ff.

186) fol. 141 va, 146 ra, 148 va, 154 ra.

187) Das Urteil über Schoorel und Mabuse fand er bei Vasari (Mil. VII 583, 584), das über L. Lombard bei Hubrecht Goltzius vgl. Greve, a. a. O. S. 104.

188) Vorrede zu den Leben der niederl. Maler fol. 122 v.

189) fol. 152 va. — Vgl. Thieme-Becker VII, 145, und M. J. Friedländer in Amtl. Ber. aus d. kgl. Kunstslg. XXXVI, 1915, Sp. 139 ff.

190) Für alles Nähere vgl. Greve, a. a. O. S. 44 ff.

191) fol. 135 ra, 158 va.

192) fol. 107 ra, 174 vb.

193) fol. 137 va.

194) fol. 1 vb. usw.

195) z. B. Appendix fol. 214 vb.

196) Das Wesentliche schon bei Greve, a. a. O. S. 34 und 40 gesagt.

197) Greve, a. a. O. S. 76.

[198]) Plinius in der Vorrede zu dem Leben der antiken Maler. Suidas, Ausl. d. Met. fol. 14 rb.

[199]) Jacobsen, a. a. O. S. 196.

[200]) Dass Mander auch griechisch gekonnt haben muss, beweisen die zahlreichen griechischen Wörter, die in Kursivlettern in den Ausl. d. Met. vielfach aufgeführt und etymologisch erklärt werden.

[201]) E. Solmi, Le fonti dei manoscritti di Lionardo, Giorn. stor. di letteratura ital. Suppl. 10, 11, Torino 1908.

[202]) fol. 1 vb. 3 ra, 9 ra.

[203]) So glaubt Budäus Plinius vor den zahlreichen Angriffen einmal in Schutz nehmen zu müssen, cf. Gugl. Budäus, de asse et partibus eius libri V, s. l. 1514, fol. 4b. Das Buch findet sich bei Mander zitirt fol. 23 rb.

[204]) Plin. VII, 205 und XXXV, 58.

[205]) Plin. XXXV, 122: sed aliquanto vetustiores encaustica pictura extitere ut Polygnoti usw.

[206]) fol. 2 ra, emailleren op goudt.

[207]) fol. 5 ra, Hy is geweest een uytnemenste Schilder/ die de eerste was/ die uyt de nature de alderschoonste deelen verstandigh wist uyt te lesen/ en in zyn schilderije wist te pas te brenghen.

[208]) de glor. Athen. II.

[209]) de inst. or. XII. 10, 4.

[210]) Plin. XXXV, 110.

[211]) Zur Interpretation der Skiagrafia vgl. R. Schöne, Arch. Jb. XXVII, 1912, S 22, wonach dieselbe „als eine auf grosse Dimensionen und weite Abstände berechnete, den Gesetzen der Beleuchtungslehre entsprechende malerische Darstellung in den von jener Lehre geforderten, aber vereinfachten und unvermittelt neben einander gestellten („abgesetzten") Tönen" beschrieben wird. Diese Auslegung ist dann von E. Pfuhl, ebenda S. 230 im allgemeinen angenommen, entgegen seiner früheren Annahme Arch. Jb. XXV, 1910. S. 12 ff., dass Skiagraphia Perspektive bedeute.

[212]) Unter den compendiariae picturae wird eine impressionistische Malweise verstanden. E. Pfuhl, Arch. Jb. XXV, 1910, S. 26. — Ghiberti, der diesen Terminus mit abbreviare l'arte della pittura übersetzte, scheint darunter die Erzeugung einer perspektivischen Tiefenwirkung verstanden zu haben, Schlosser, Ghibertis Dkw., Brl. 1912, Bd. II, S. 44 und Glossar S. 197.

[213]) species ist das Resultat einer mit malerischen Mitteln arbeitenden Technik: der täuschende Schein, die Erscheinung schlechthin. Vgl. A. Kalkmann, Quellen d. Kunstg. d. Plin., Brl. 1898, S. 76, E. Pfuhl, Arch. Jb. XXV, 1910, S. 25.

[214]) Plin. XXXV, 56. Zur Erklärung vgl. E. Sellers' Kommentar.

[215]) Plin. XXXV, 90.

[216]) J. v. Schlosser, Prolegomena zu einer Ausgabe von Ghibertis Denkwürdigkeiten, Kunstg. Jahrb. Bd. IV, Wien 1910, S. 123.

A. Kalkmann, a. a. O. S. 104.

[217]) Plin. XXXV, 73, 212.

[218]) Cicero orator § 74.

[219]) Vas.-Mil. I, 482.

[220]) z. B. Grondt c. VII, 45.

[221]) J. v. Schlosser, Ghibertis Denkw., Brl. 1912, Bd. II, S. 16.

[222]) Jacobsen, a. a. O. S. 157.

[223]) fol. 88 va.

[224]) Jacobsen, a. a. O. S. 171.

[225]) fol. 50 rb. Vas.-Mil., IV, 331.

[226]) fol. 32 va, 103 rb, 108 ra, 109 vb.

[227]) fol. 74 ra.

[228]) C. Cort, fol. 110 va, vb, 111 ra, vb, 116 vb, 118 rb.
Hendr. Goltzius, fol. 112 ra, 117 ra.
P. de Jode: fol. 119 ra.
J. Matham: fol. 105 va, 111 rb.
G. Sadeler: fol. 106 ra, 111 vb, 112 rb.
J. Saenredam: fol. 105 va.

[229]) Eine Ausnahme bildet der Caravaggio artikel, der von L. Burchard aufgeführt wird. Thieme-Becker V, 574.

[230]) fol. 111 ra, 1526—1612. Th.-B. II, 54.

[231]) fol. 111 va, 1544—1628 H. W. Singer, Allg. K. L. III, 363.

[232]) 1573 nach Manders eigener Angabe. Es wird allgemein 1575 angenommen.

[233]) Jacomo Bassano, ca. 1510—1592 (nach Ridolfi), nach Mander lebte er 1603 noch, fol. 105 vb, cf. Thieme-Becker Bd. III, 4 ff.

[234]) Guiseppe Cesari, 1568—1640. Er war das Haupt der jüngeren Maniristenschule. 1600 wurde er zum Cavaliere di Christo ernannt. Cesari stand zwischen dem Akademismus der Carracci und dem Naturalismus der Caravaggioschule und so sind die Beanstandungen wegen schwachen Kolorits oder der terribiltà zu erklären. Th.-B. VI, 309.

[235]) Annibale Carracci, 1560—1609. 1595 kam er nach Rom und um 1596/7 begann er mit der Ausmalung der Galleria Farnese. Th.-B. VI, 55 ff.

[236]) Michelangelo da Caravaggio, 1560 (oder 1565)—1609 Th.-B. V, 574.

[237]) Ueber Giovanni und Carubino del Borgo, Guidonio, Giovanni della Marca, Daniel Argentieri, Girolamo Lupacci und Giacomo de Grotteschi ist nichts weiter bekannt.

[238]) W. Kallab, a. a. O. S 410.
Fr. L. Müller, Die Aesthetik Albr. Dürers, Stud. z. dt. Kg. 123, Strb. 1910, S. 3. und E. Panofsky, Dürers Kunsttheorie, Brl. 1915, S. 127 ff.

[239]) fol. 212 rb.

[240]) So ist die Beschreibung des Genter Altares unrichtig, denn in dem oberen Aufbau sieht er eine Krönung Mariä; auch gibt er Christus das Kristallszepter in die Hand.

[241]) fol. 128 ra; 129 rb.; 130 ra; 131 vb; 145 rb; 176 vb; 184 ra; 200 ra; 204 rb, vb; 212 rb.

[242]) fol. 127 ra; 130 va; 131 vb; 132 ra; 133 va; 135 vb; 138 ra; 150 rb; 169 rb; 183 va; 187 rb; 191 ra; 200 rb, va; 202 vb; 204 vb; 206 va; 207 ra; 212 ra.

[243]) fol. 124 rb; 133 va; 155 vb; 164 rb, vb.

[244]) Bei Greve, a. a. O. S. 175 ff. finden sich die von Mander selbst gesehenen Bilder aufgezählt und seine Urteile abgedruckt.

[245]) fol. 212 rb.

[246]) fol. 124 ra; 129 ra; 135 rb; 144 ra; 160 va; 177 va; 181 rb; 192 ra, rb; 196 ra; 203 ra.

[247]) Vgl. Manders Vorrede zu den Wtl. op den Metam. fol. 1 ra ff.

[248]) Berufungen auf Urteile des Goltzius finden sich bei Mander ausserordentlich oft.

Grondt c. XII, 34; fol. 117 ra, 135 rb, 139 vb, 144 rb, 189 vb.

[249]) Vorr. 1 va.

[250]) Die Laien als Anreger, Grondt c. VI, 71. Mander unterscheidet zwischen Kunstfreunden und Kunstkennern, unter letzteren sind fast durchwegs Maler zu verstehen, für andere Personen scheint es ein Ehrentitel zu sein fol. 206 vb, 211 ra, sonst fol. 126 vb, 127 rb, 134 vb, 156 va, 170 rb, 200 va u. s. f.

[251]) Wie Mander sich zu einem sich für die Kunst interessirenden hochgebildeten Laienkreis gestellt haben würde, ist nirgends zum Ausdruck gebracht. Vgl. auch zu der Frage H. Tietze, Meth. d. Kg., Lpz. 1913, S. 25 ff. — Dass Künstler allein nur über Kunstwerke urteilen können ist eine auch in der Antike immer wiederkehrende Behauptung, z. B. Plin. Ep. X, 1. Vgl. noch Th. Birt, Laienurteil über bildende Kunst bei den Alten, Warburger Akad. Reden 7, 1892. S 31. Dies muss Dresdner entgegen gehalten werden, der (Gesch. d. Kunstkritik S. 88) geradezu von einer allgemeinen Herausforderung der Laienkritik seitens der Künstler spricht; lokal begrenzt mag dies immerhin seine Richtigkeit haben.

[252]) Für die starke Einwirkung der sog. Gedächtnisfarben auf die Urteilsbildung vgl. E. Utitz, Grundz. d. ästhet. Farbenlehre, Sttg. 1908, S. 77 ff.

[253]) Da in der kunstwissenschaftlichen Literatur trotz vielfacher Versuche noch keine Einheit in den Farbenbezeichnungen erlangt ist, wurde die Terminologie von Ebbinghaus, Grdz. d. Psychologie I. Hbd., Lpz. 1897, S. 180 beibehalten und unter neutralen Farben nicht weiss, karnat u. s. w. verstanden, sondern Farben, die mit Hilfe der Termini anderer Disziplinen oder solchen, die die Eindrücke anderer Sinneswahrnehmungen widerspiegeln, klar gemacht werden.

[254]) fol. 123 vb. Das Vertreiben wird immer rühmend erwähnt fol. 111 va, 153 ra, 172 rb, 178 va.

[255]) fol. 133 vb, 138 va, 163 va (ten eersten op doen.)

[256]) fol. 137 rb.

257) fol. 133 va, 179 rb.
258) fol. 172 ra.
259) fol. 187 rb.
260) fol. 199 ra, 200 ra, va.
261) fol. 193 vb.
262) fol. 145 ra.
263) fol. 174 rb.
264) fol. 208 (a) ra.
265) fol. 138 rb, 161 ra, 163 ra.
266) fol. 193 vb.
267) fol. 133 rb, 203 rb.
268) De Wit muss unberücksichtigt bleiben wegen Verlust des Manuskriptes des Coelum pictorium.
269) Wendungen wie cracht der consten = potentia artis XXXV, 28; gheestigh van hayr fol. 172 rb = elegantia capilli XXXV, 67; dat het wel tonghe lasteren maer qualyck handtverbeteren soude fol. 196 va = XXXV, 63. vgl. Grondt Anm. 20.
270) H. Junius, Batavia I, 239 ff. Opmeer, Op. chronogr. S 450 Buchell, cf. Oud. Holl. V, S. 117 ff.
271) Es bleibt trotz der von Becker, a. a. O. S. 76 angeführten Erklärung immer noch unklar, warum eigentlich Mander Vaernewijck als Quelle verschweigt. Die Benutzung inbezug auf den Genter Altar ist deutlich, und das von Vaernewijck Entlehnte ist zuverlässig. Manders Aenderungen sind unglücklich, so die Chronologie der Gebrüder, die beweist, dass er die Altarinschrift nicht kennt; seine Angabe, es seien 380 Köpfe vorhanden, ist willkürlich und zu hoch gegriffen, endlich sieht er im oberen Teile eine Krönung der Jungfrau Maria.

Vaernewijck wird von Celosse im Nederduytschen Helicon (A'dam 1610) rühmend erwähnt (Jacobsen a. a. O. S. 224) in einer Reihe mit Mander, sodass die von Sanderus scharf verurteilte Kritiklosigkeit, die in der „Historie von Belgis" zu Tage tritt, kaum Grund genug gewesen sein kann, dass Mander ihn als Quelle völlig verschwiegen hat.

272) fol. 135 rb.
273) Die Ausdrücke finden sich im Wortregister mit * bezeichnet.
274) fol. 203 ra, Ketel fol. 191 v. L. de Heere fol. 125 r, M. v. Vaernewijck, Historie v. Belgis fol. 119 r.
275) Grondt c. VIII, 37, fol. 49 rb.—161 ra, 172 ra.
276) Heinr. Wölfflin, Renaissance und Barock 3. Aufl., Mchn. 1908, S. 10 K. Birch-Hirschfeld, a. a. O. S. 78.

Capriccioso durch gheestigh wiedergegeben Vas.-Mil III, 690 = fol. 41 va (& Vas.-Mil., IV, 98 = fol. 48 rb.)

277) Vgl. Wortregister
278) Vgl. Grimm, Dt. Wtb. V, 2703.
279) Die Ausdrücke finden sich im Wortregister mit † bezeichnet.

280) Grondt c.X, 13.

281) fol. 130 vb.

282) Die Ausdrücke finden sich im Wortregister mit § bezeichnet.

283) Vas-Mil. V, 584; fol. 69 rb.

284) Jul. Walter, Die Geschichte der Aesthetik im Altertum, Lpz. 1893, S. 200.

285) Roger de Piles, Cours de peinture par principes, Paris 1708, p. 2 ff.

286) Diese Bedingtheit des Schönen zuerst bei Plotin, vgl. J. Cochez, esthétique de Plotin, Rev. néoscol. XXI, S. 166. Plotin V. Ennead. lib. VIII c. 1.

Platons Unterscheidung der Begriffe πρός τι καλά und καλὰ καθ' αὑτά Philebos p. 51 C.) erfasst nicht dieses Problem, sondern bezieht sich auf das Zweckgemässe und einfach Schöne.

287) Uytb. d. Fig. fol. 111 rb.

288) Grondt c. I, 28; 29.

289) Bei der einmaligen Erwähnung, fol. 195 rb, als Proportion verstanden, entsprechend der antiken Auffassung.

290) wolschickung = concinnitas, Rivius, Vitruv, Basil. 1548, S. CCVIII. Für die Vergleichlichkeit der Teil bei Dürer vgl. Panofsky, a. a. O. S. 142 — Für Italien Lion. Tr. I, 32. Armenino, Tr. I c. 35 p. 35. Alberti, de re äd. VI c. 2: concinnitas. u. s. f.

291) dispositio naturae conveniens est pulchritudo, Thomas Aquinas, S. Theol. Ia 2ae 954a1 nach M. de Wulf, L'histoire de l'esthétique in Rev. neóscol. XVI, 1909 S. 244. Weitere Belege bei Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie, Lpz. 1914, S. 147.

292) fol. 190 ra.

293) Cicero orator 149, 165, 167, Brutus 287, 325, ad Herenn. IV, 6. — Lion. Tr., II, 58. 113; III, 377. Armenino l. II c. XI S. 162. — attezza bei Danti c. V. p. 31, c. VIII p. 40, vgl. hierzu J. v. Schlosser, Aus d. Bildnerwerkstatt d. Ren., Wn. Jb. Bd. XXXI, 1913/14, S. 84.

294) Vgl. J. Walter, a. a. O. S. 195—201.

295) de orat. III, 45, 46. de off. I, 36. Vitruv I, 2, 5. J. Walter, a. a. O. S. 794 ff.

296) Dies Bevorzugen des Zweckbegriffes ornatum, decorum vor dem ästhetischen Terminus schön ist auch für die gleichzeitigen Poetiken charakteristisch. Vgl. K. Borinski, Poetik d. Renaissance, Berl. 1886, S. 7.

297) Grondt c. IV, 1 und fol. 199 ra, — fol. 122 r.

298) Grondt c. V, 1 und Rivius, Vitruvius, Nürnb. 1548, fol. LII.

299) Cic. Tusc. 1, 41; Quint. IX, 4, 22.

300) Die Definition der compositio ergibt immer ein Gleichsetzen mit symmetria, concordanza, unione. Vgl. Vitruv III, 1, 1; Vas-Frey I, 100, 32; Armenino, de veri precetti I c. V; II c. XI, Pisa 1823, S. 29. und S. 155. Selbst die dispositio wird der concinnitas gleichgestellt Rivius, Vitruv fol. L & CCVIII. Harmonie=ordening Wtbeeld. d. Fig. fol. 23 ra.

[301]) fol. 123 vb, 152 ra, 207 vb, 208 ra.

[302]) Darum wird das Problem der „umgekehrten Perspektive" (ein Terminus der durch Ainalow-Wulff wieder in Umlauf gesetzt wurde, vgl. Kunstw. Beiträge A. Scharsow gew. Lpz. 1907, S. 5 ff) als falsch in der Renaissancetheorie abgelehnt. Lomazzo, Tratt. Mil. 1585, p. 308: ne minor errore è di quelli che fanno le figure di dietro più grandi delle prime, le quali si chiamano di prospettiva inversa..... Uebrigens wird auch in dem für die archäol. Methode wichtigen Werke von W. Deonna, L'Archéologie, sa valeur, ses methodes, t. II, p. 182, Paris 1912, die „perspective à rebours" als Fehler angesehen und demgemäss beurteilt.

[303]) Vgl. noch Grondt c. V, 8; 30 und c, XI, 11; Lionardo, Tratt. Teil III, 368.

[304]) Asc. Condivi, Quellenschr. z. Kg. VI, Wien 1874, S. 31.

[305]) Vgl. Iul. Walter, a. a. O. S. 808.

[306]) Alberti, a. a. O. 112 ff.

[307]) Wtb. d. Fig. fol. 111 rb. Sehr ähnlich drückt er sich aus im Leben des Pausias, fol. 11 va, aus.

[308]) K. Lange, Gibt es Naturwahrheit in der Kunst in Geisteswissenschaften, Lpz. 1913, S. 392 ff.

[309]) Vas.-Frey I, S. 169, 16; Mil. I, 222: io sò che l'arte nostra è tutta imitazione della natura: Dann noch VII, 586; III, 8; IV, 12; V, 601. Hierher gehört auch in gewissem Sinne das Nebeneinander einer sog. idealen und charakteristischen Schönheit, das z. B. bei Lionardo und Dürer konstatirt werden konnte. I. Wolff, a. a. O. S. 64 ff. L. Müller, die Aesthetik Albrecht Dürers, Strb. 1910, S. 47.

[310]) Beide nicht als philosophische Systeme wie sie H. Nohl, Die Weltanschauungen in der Malerei, Jena 1908, mit Diltheyscher Schulung an die Malerei angewendet hat, verstanden.

[311]) Mit Lionardo scheint dieser Dualismus literarisch zuerst fixirt zu sein. Vgl. Tr. II, 133; III, 270.411. 417. — Für Dürer die Erkenntnis desselben allein in Anspruch zu nehmen (Panofski a. a. O. S. 180) ist wohl nicht richtig, seine theoretischen Ansichten fussen prinzipiell auch zu stark auf der italienischen Theorie.

[312]) H. Wölfflin, Das Problem des Stiles in d. bild. Kunst, Sitzber. d. kgl. Preuss. Ak. d. Wiss. 1912, S. 572 ff.

[313]) Die Unterscheidung von linear und malerisch als die Ausdrucksformen der Darstellung im allgemeinen wird seine Richtigkeit haben, genügt aber doch wohl kaum für alle Anschauungsweisen; so bei Wölfflin, Renaissance u. Barock, Mchn. 07, S. 15 ff., derselbe, Sitzber. d. Kgl. Pr. Ak. d. Wiss. 1912, S. 573, derselbe, über den Begriff des Malerischen, Kunstw. 1913, Hft. 20, S. 704 ff. (Logos, 1913, S. 1 ff.) — Zur Orientirung vgl. den aufschlussreichen Aufsatz von O. Wulff, Die Gesetzmässigkeit der Entwicklung in den bildenden Künsten im Bericht über d. Kongr. f. Aesthet. u. allg. Kunstw., Brl. 1913, (Sttg. 1914) S. 330 ff. Endlich vgl. R.

Hamann, Das Wesen d, Plastischen, Zs. f. Aesthet. 1908, III, S. 1 ff.

[314]) Was hier nötig erscheint, wird bei der Fragestellung, in wiefern decken sich die naturalistischen Theorien eines Künstlers mit seinen Werken, zum Fehler, da man zwischen Naturalismus als kunsthistorischer Erscheinung und dem Naturalismus als Kunsttheorie zu unterscheiden hat, wie zuerst M. Dessoir, Aesthetik u. allg. Kunstw., Sttg. 1906, S. 64, u. nach ihm E. Utitz, Grundlegung d. allg. Kunstw., Sttg. 1914, S. 180 ff, zeigte. Er muss hier auf den schönen Aufsatz Schlossers hingewiesen werden, in dem er das Nebeneinander naturalistischer und idealistischer Tendenzen in den Kunstbüchern erklärt. Danach waren die ersten Vertreter der letzteren die Laienkreise, während die Künstler immer für den Realismus eintraten, da sie den „Kampf mit der Materie" beurteilen können. Schlosser zeigt auch das Widersinnige des idea-Begriffes mit seiner Verwechslung eines psychologischen Phänomens mit einer logischen Kategorie. Gesch. der Porträtbildnerei in Wachs, Wn. Ib. XXIX, 1910/11, S. 171 ff., besonders S. 247 ff.

[315]) Plinius XXXV, 29; Petron Satir. c. 2. Für die italienischen Theoretiker vgl. Birch-Hirschfeld, a. a. O. S. 53. — So verzichtet Lionardo zu Gunsten einer klassizistischen Aesthetik auf den Pleinairismus, dessen bedingende Erscheinungen er sehr wohl beobachtet hatte. T. VII, 892. 917; T. II, 86. 110 ff. So konnte Vasari Tintoretto nicht richtig einschätzen, Mil. VI, 587, Tizian nur gezwungen, Mil. VII, 452.

[316]) Grondt c. XII, 21; fol. 133 rb, 280 ,302 rb.

[317]) Vgl. z. B. Arist. Phys. II, 8. 199. 15. Walter, a. a. O. S. 715. Für die Renaissance vgl. die strenge Unterscheidung die Danti zwischen imitare und ritrarre vornimmt, Anm. 343.

[318]) Vgl. Birts Kontroverse gegen K. Langes Auffassung der Anekdote von Zeuxis' Eklektizismus. a. a. O. S. 26 Anm. 1.

[319]) C. Horst, Barockprobleme, Mchn. 1912, S. 24 ff; vor ihm schon G. Séailles, L. da Vinci, Paris 1892, S. 436.

[320]) G. P. Lomazzo, Idea del Tempio della pittura Mil. 1590, p. 29.

[321]) Vgl. Alberti S. 156. Vas.-Mil. III, 115, und für die spätere italienische Theorie Birch-Hirschfeld, a. a. O. S. 92 ff.

[322]) O. Wulff, Die Gesetzmässigkeit der Entwicklung in den bildenden Künsten. Bericht über d. Kongress f. Aesth. u. allg. Kunstw., Brl. 1913, (Sttg. 1914,) S. 337.

[323]) Auch Plinius kennt die Formel veritas = natura: XXXIV, 58; XXXV, 103.

[324]) Vgl. auch Mars. Ficino, Argum. in Plotini Ennead. V lib. VIII C. 3, Basil. 1567, fol. 268 B.

[325]) Quint. XII, 10, 9.

[326]) Plin. XXXV, 66; 95.

[327]) fol. 160 vb.

[328]) Philosophisch wohl zuerst in der Renaissance bei Mars. Ficinc

in Argum. in Plot. Ennead. V lib. VIII c. 1, a. a. O. fol. 267 B.

[329]) Cic. de oratore II, 7, 30. Arist. Metaphys. I, 1, 981, 15. Vgl. auch A. Kalkmann, Quellen z. Kg. d. Plin., Brl. 1898, S. 56.

Zu Kunst = Wissenschaft vgl. noch G. Séailles, Léonardo da Vinci, Paris 1892, S. 420 ff. J. Wolff, Lionardo da Vinci als Aesthetiker, Strb. 1901, S. 23 ff. E. Panofsky, a. a. O. S. 166 ff.

[330]) Quint. X, 2, 1.

[331]) Vgl. A. Riegls Auslassungen über den naturalistischen Idealismus der italienischen Barocktheoretiker und ihrer Ansicht über eine unvollkommene Natur. Entstehung der Barockkunst in Rom, Wien 1908, S. 24.

[332]) Enneade I lib. VI περὶ τοῦ καλοῦ. Uebrigens während des ganzen Mittelalters lebendig, vgl. Piper, Einleitung u. s. f. passim. Zum Eidosbegriff vgl. Jul. Walter, Gesch. d. Aesthetik im Altertum, Lpz. 1893, S. 759 u. 777. Eine genaue Untersuchung verspricht K. Horst in seinen Plotinstudien II (Barockprobleme, Mchn. 1912, S. 108 A. 3).

[333]) Vasari-Frey I, S. 103, 1 ff. Auch bei Pomp. Gauricus, hg. H. Brockhaus, Lpz. 1886, S. 118, 1 ff. u. s. 130, 7.

[334]) ad Pisones 361. — fol. 164 rb, 208*a* vb. Widm. d. Uytl. d. Met. Die Kritik des horazischen Satzes begann est im 18. Jhd. mit Brämer, Lessing und Herder.

[335]) Grondt c. V, 62 wundert sich Mander, dass Sannazaro, der nie malen gelernt habe, doch so gut über die Geheimnisse (secreten) der Malerei Bescheid gewusst habe. Diese Geheimnisse sind aber nichts anderes als die Symbole, die den Hauptbestandteil der sapientia veterum ausmachten. So gab Baco von Verulam ein Buch über antike Mythologie und Symbolik unter den Titel: sapientia veterum heraus, Amst. 1609. vgl. K. Borinski, Antike in Poetik und Kunsttheorie, Lpz. 1914. S. 26.

Das Ziel der gleichzeitigen Literatur bestand übrigens vornehmlich in der Bildung der argutiae.

[336]) Für die Bedeutung des ideabegriffes bei Raffael vgl. E. Panofsky, Dürers Kunsttheorie, Brl. 1915, S. 190—1, und bei den ital. Theoretikern überhaupt Birch-Hirschfeld a. a. O. S. 29.

[337]) Grondt c. V, 26.

[338]) fol. 200 ra; 111 vb, 127 ra.

[339]) A. Riegl, Entst. d. Barockk. in Rom, Wien 1908, S. 155 ff.

[340]) fol. 196 rb.

[341]) fol. 195 va.

[342]) fol. 115 va.

[343]) Mander verwendet zwei Ausdrücke für das Nachahmen: naebootsen und conterfeyten. Der erstere bedeutet eine freie schöpferische Nachahmung, der zweite die enge Anlehnung an die Vorlage oder direkt Kopie. Eine solche Scheidung trifft auch Vinc. Danti in seinem primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose.², Perugia 1830, ed. G. B. Vermiglioli (1. Aufl. 1567 Ginuta) c. XIX: della differenza ch'io in-

tendo che sia tra l'imitare, et ritrarre und kommt S. 94 zu dem Schluss: la differenza.... sarà che l'una farà le cose perfette, come le vede (ritrarre), e l'altra le farà perfette, come hanno a essere vedute (imitare). Dass naebootsen imitare und contraffare wiedergibt, mag fol. 30 va = Vas.-Mil. I, 369, fol. 73 va = Vas.-Mil. VI, 550 und fol 91 ra = Vas.-Mil. VII, 135 belegen. conterfeyten (von der Bedeutung porträtiren kann abgesehen werden) erscheint in den charakteristischen Wendungen Vasaris: ritrarre una citta Mil. VI, 68 und z. B. fol. 153 va, ritrarre dal naturale, dal vivo Mil. II, 252 und fol. 162 rb; Mil. V, 300 = fol. 66 rb. Endlich erscheint auch ritrarre bei Vasari im Sinn von Kopiren Mil. III, 9; vgl. fol. 115 va.

Gegen diese Scheidung könnte allein Grondt c. V. 28 sprechen, dort sind aber beide Ausdrücke der Abwechslung wegen nebeneinander im gleichen Sinn gebraucht. Vgl. Wortregister.

[344]) cf. K. Birch-Hirschfeld, a. a. O. S. 103.

H. Tietze, Annibale Carraccis Galerie. im Pal. Farnese Jahrb. d. Slg. d. allerh. Kaiserh. XXVI, Wien 1906/7, S. 106.

Vom Schaden der Nachahmung anderer Künstler spricht auch Vasari oft und exempfizirt denselben z. B. an dem Leben des Mino da Fiesole.

[345]) Grondt c. I, 46.

[346]) Der Geist eines Malers gleich einem Spiegel fol 200 rb. Der Vergleich im selben Sinne auch bei Lionardo, Tratt della pittura Teil II, 56.

[347]) Armenino, de veri precetti lib. I c. VII S. 58.

[348]) Grondt c. V, 32; X, 16; XI, 12. — Die honigsuchenden Bienen als Symbola einer eklektischen Kunsttheorie finden ihre, wohl erste, Anwendung bei Plutarch, der sich wiederum auf Simonides beruft, denselben, dem die Kunsttheorie das ebenso oft gebrauchte Paradoxon: ut pictura poesis letzten Endes verdankt. Plut. de recta ratione audendi und in virtute senten. prof., Moralia p. 41 F und 79 C. (ut pictura poesis, de Glor, Athen. Moralia p. 346 F.). Die populäre Fassung des Bildes von den Bienen findet sich bei Makrobius, Saturn präf. 5 ff. Verschiedene Belege bietet noch C. Hosius, Plagiatoren u. s. f. N. Jahrb. f. d. kl. Altert. 1913, S. 187. — Uebrigens wird die Tüchtigkeit der Bienen auch in andern Disziplinen als vorbildlich erwähnt z. B. bei Peter von Blois, vgl. E. Norden, Die antike Kunstprosa Bd. 2, S. 718. u. in der Emblemata-literatur.

[349]) fol. 115 va, 131 rb, 154 va, 206 va, vb.

[350]) fol. 139 vb, 199 rb.

[351]) Franc. de Hollanda, 4 Gespräche über die Malerei, hg. J. de Vasconcellos. Quellenschr. z. Kunstg. N. F. IX, Wien 1899, S. 31.

[352]) fol. 139 vb, 181 vb.

[353]) fol. 144 rb.

[354]) C. Busken Huet, Het land van Rembrand. Bd. I, Haarlem 1882, S. 681.

[355]) K. Th. Gädertz, a. a. O. S. 74.

WORTREGISTER.

Auf den Mangel von Untersuchungen über die Terminologie der Kunstschriftsteller wird in der kunstgeschichtlichen Literatur immer häufiger hingewiesen, zuletzt wohl bei H. Tietze, Methode der Kunstgeschichte, Leipzig 1913, S. 258 Anm. 1 und 2, wo auch die Bibliografie gegeben wird; hierzu sind noch hinzuzufügen Th. Hampe, Nürnberger Ratserlässe Quellenschr. z. Kunstg. N. F. XI, Wien 1914, Br. Urban, Das groot schilderboek des Gerard de Lairesse, Diss. Brl. 1914.

Dieses Fehlen macht sich besonders dann unangenehm bemerkbar, wenn es gilt, den Sinn der fremdsprachlichen Quelle eindeutig festzulegen. Versuche, Abhilfe zu schaffen, sind, wenn auch spärlich, immerhin schon gemacht worden, vermittelst Indices, die den Ausgaben beigegeben wurden, in denen dann eine Auswahl der häufiger verwendeten Ausdrücke aufgeführt wird, ihre Herkunft kurz notirt und eine möglichst sinngemässe Interpretation versucht wird. Zu begrüssen ist in dieser Beziehung Urban's Arbeit, in der planmässig auf Anlage eines Glossars Lairesse'scher Termini ausgegangen wurde.

In dem vorliegenden Register ist der Versuch gemacht worden, eine Sammlung der von Mander im Lehrgedicht wie in den Biografien der niederländischen Künstler gebrauchten auf Kunst, Kunsturteil und-technik bezüglichen Ausdrücke zu geben, um zu einem Ueberblick über den von Mander zur Wiedergabe seiner Ideen benötigten Wortschatz zu gelangen. Vollständigkeit ist auch nur in soweit erstrebt worden, da weder eine Mander-Konkordanz noch aber ein Mander-Wörterbuch gegeben werden sollte (darum ist auch bei leichtverständlichen Ausdrücken die deutsche Uebertragung fortgelassen worden), welche Arbeiten jedoch noch so dringend zu leisten sind, wie die leider immer noch ausstehende Untersuchung über Vasaris Kunstsprache.

Die Ausdrücke sind in einfacher alfabetischer Folge gegeben. Zusammenfassungen in kleineren Rubriken erwiesen sich, so vorteilhaft sie erscheinen mögen, als unzweckmässig, da die verschiedenen Schattirungen eines Wortes von einander gerissen werden müssten. Nur bei interessanten schwierigen Ausdrücken sind alle Belegstellen zitirt worden, zu ihrer entgültigen Klarlegung wurde Manders Vasariübertragung herangezogen.

Vasari ist nach der Ausgabe Milanesis, Firenze (Sansoni) 1878—85, zitirt und für Mander blieb auch hier wieder die zweite Ausgabe Amsterdam 1618 massgebend. Als lexikografische Hilfsmittel wurden benützt:

Verwijs en Verdam, Middelnederlandsch Woordenboek, Haag 1882 ff. de Vries & te Winkel, Woordenboek der nederl. Taal., 1882 ff.

Die arabischen Zahlen bezie hen sich auf die Folios der 2. Ausgabe (A'dam 1618). r. = recto, v = verso; a = 1. Spalte, b = 2 Spalte, die römischen Zahlen auf die Kapitel des Lehrgedichts; r neben Strofenzahlen bedeutet Randnote. Für *, †, §, vgl. Anm. II, 273, 277, 282.

A.

abondancy V, 19.
academe V, 82.
achtergrondt Hintergrund, im Gegensatz zu Vorder- und Mittelgrund VIII, 8.
achterhalen überholen 127 ra.
achteruyt ganz allgemein alles, was nach hinten zu liegt, ähnlich int verschiet V, 13; 13r VIII, 21; 32. 134rb, va 136ra 151ra 196ra 174va, vb 179ra.
act wie actie IV, 39 V, 17; 36.
actie Bewegung, in bezug auf den Körper IV, 10; 10r; 11; 17r; 28r; 29; 30r; 32; 33r; 38r; 39; 39r; 40; 52 V, 17 VI, 52 IX, 47r. Vas.-Mil. IV, 96 = fol. 48ra attitudine. 124ra, 127rb, 131rb, 135va, 136ra, rb 140rb, 145rb, 153va, 164rb, 169rb, 187rb, 188rb, 189vb, 193 rb, 196ra, 200ra, 204rb, 206va.
actitude wie actie (Vas.-Mil. II, 624 = fol. 37vb; VI, 301 = fol. 66rb attitudine) II, 16 III, 15 IV, überschr. 3; 12; 13; 15 V, 37 IX, 17, 17r. 124rb, 188rb, 189ra, 206vb.
advijs, poeetlyck-Bedeutung V, 68.
aendacht Aufmerksamkeit 163ra 196ra.
aendachticheyt 134 vb. Vas. V, 410 discrezione.
aenlegghen untermalen 144vb.
aenporringh Antrieb 134rb.
aenschouwen VIII, 24; 26 IX, 44 XII, 32; 33 XIII, 6.
aenschouwer V, 38; 44 VI, 71 153rb
aensoetend I, 3, 3r. § 208va.
aenstrijcken, verwen- anstreichen 169vb.
aerde Lehm 188rb 193ra.
§ aerdich 1. zurückgehend auf ars: wissenschaftlich richtig (constigh), auch gehörig. I. 17r, II 9, III 14, IV 30r, V 15, VI 53, 54, VII 39r, 55, VIII 32, 36, X 17, 33, XII 37.
2. in der heutigen Bedeutung hübsch, niedlich IV 34, V 26, VII 40, VIII 39, IX 33. 124va, 127ra, 128rb, 129ra va, 130vb, 132ra, 133rb va vb, 134ra 134vb, 135ra rb va, 138va vb, 139rb va, 140va, 144va vb, 145ra rb, 153va.. 212va, 213rb, 214va vb.
aerdicheydt geistvolle Einzelheiten, künstlerische Momente VIII 47.
aerdt 1. Eigenschaft, Wesen, Charakter Vorr. 1va, I Ueberschr., 8, 30, 35, 53, 68r, IV 3, 14, 16, 20, IV 21, V 7, 12, 40, 48, 61, 86, VI 34, 53, 73 VII 51, IX 17, XII 15, 21, XII 29, X 8, 26.
2. zurückgehend auf arte: Kunst, Wissenschaft, schliesslich Kunstlehre, Kunstgriff, Manier I 53, IV 12, 20, 21, V 40, X 8, 14, 26, XII 21. 116ra. 121r, 122v, 123va, 133ra rb, 134vb, 136vb, 138vb, 142vb, 154va, 182rb, va 211rb.
aerdtwerk Porcellan oder Steingut 159ra.
afbeelden darstellen II, 22r.
afbruyk der const 208ra.
affect vorr. 2vb IV, 33; 41 V, 37 VI überschr. 1; 2; 2r; 4; 5; 5r; 58; 49; 51; 53; 55; 56; 65; 70; 72.

124rb, 127rb, 128ra, 129rb, vb, 133vb, 135va, 139va, 142ra, 158rb, 165rb.
affectie wie affect: Gefühls- und Willenszustand des Menschen; Ausdruck des Begehrens und Verabscheuens. Zuneigung VI, 22r.
afgang 147va.
afgieten 180rb.
afmalen IX, 47.
afschilferen abblättern 175ra.
afsnijden 164rb.
afsteken sich abheben IX, 13; 14 XI, 4; 5; 13 XII, 15 164rb.
afwykend, als Gegensatz zu uytstekend. 200rb. Die Wirkung des in die Tiefe gehens der Schatten.
alabaster 173ra.
alchemie 123va.
altaertafel 130va, 133rb, 150va, 160va, 172ra, 204ra, 187vb.
analogie III Ueberschr. hier nur als Proportion zu verstehen vgl. Anm. 53 zum grondt.
anatomie 208ra.
andachticheyt vergl. aendacht 134vb.
antijck auf Kunst und Künstler der klassisch griech.-röm. Periode bezogen Vorr. 2va II, 7r IV, 12; 24; 36 V, 72; 73 VI, 55 IX, 37; 37r X, 27, 29 XIII, 24r. 59 vb.
antijcksch 1. italienisch 128rb, 142ra, 144ra, 152va.
2. antik 128va, 145rb, 161ra, 169rb, 178vb.
antijksnijder nach Vr. & W. 2, 1 Sp. Bildhauer antikisirender Werke (?), nach Flörke I, 181, Holzschneider (?), wohl eher Goldschmied 143vb.
appelgraeuw IX, 16.
aquarell V, 10.
arbeydt 150 va, 157rb, 167ra, va 175vb, 185ra, 105rb, 206vb, 212va.
architectura 131rb, 133rb, 188rb, 201va.
architekt 128va, 140ra, 165rb, 205rb, 209va, 212va.
arithmetik 131rb.
artificial Kunst- VI, 22.
artseeren schraffiren II, 10; 20. 60ra, 63ra, 131vb, 140ra, 159rb, 161rb, 165vb, 172rb; auch skizziren nach Vas. VII, 160 abbozzare = fol. 93rb.
artseeringh Schraffur 200ra.
artseerslagh Schraffur II, 20r.
aschblaeuw vergl. assche VII, 23.
asphalt Malerfarbe XII, 38.
assche (Malerfarbe) Nat. Kupferkarbonat, Bergblau, I, 48 VII, 23 VIII, 32, 33, X, 19.
asuer, (Malerfarbe) VII, 3, 22. VIII, 16, XI, 6. 124va, 131va, 200va. vgl. Anm. 156 zu Grondt.
asuerich, bläulich, VI, 30 VIII 6, 124va, 131va, 200va.

B.

baluster, kleine Säule 183va.
barbarisch, 119rb, 142ra.
bardt, bord, Tafel Vorr. 1 va.
basalt, V 80.
basis 144ra.
bedrieghen IX16. 152ra, 182 vb. 't ghesicht bedrieghen u. s. f.
bedriegher VII, 55.
beduydingh, Bedeutung, Allegorie 190 vb.
beduytsel, vergl. beduydingh, sinneken 165rb, 180ra, 193rb.
beeld, immer Figur I 40, 71, II 4, III 12, 15 IV 11, 2, 3, 5, 5r, 9r, 10, 12, 18r, 22, 23r, 24r, 25r, 27r, 33r,

u.s.f. V 4, 5, 6r., 13, 14, 17r, 18, 19 u.s.f. VII 9 XII 26, 35. 126vb, 126vb, 128va, 129rb, 131rb, 133 ra rb va 140va, 141ra vb 142ra, 144ra u.s.f. 208a ra, rb 211rb, 213rb.
Vas.-Mil. figura V, 27 = fol. 56va V, 112 = 58vb; V, 115 = 59rb u.s.w.
beeldhouwen I 32r. 159ra, 184rb, 187va, 188va.
beeldhouwer III 10.
beeldich, bildschön X, 29.
beeldingh, wie beeld, die deutsche „Bildung" in der alten Begriffsform: äussere Gestaltung. 166ra, 206ra.
beeldsnijden (snyden wohl urspr. schnitzen, bei Mander aber auch identisch mit hauwen) 184, rb.
beeldsnijder, 140ra, 158 vb, 173ra, 190vb, 191vb, 193rb, 196vb, 201va, 204va, 209va, 205rb, 212va.
beeldstormingh, 127va, 129va, 130va 133rb, 138rb, 145vb, 155ra, 158ra, 160va, vb 165va, 172rb, va 176vb, 190vb.
begheerte Begierde, 129vb.
begin 184rb.
begracyd, begnadet 134ra.
begrijp Verstand 142rb.
begrijpsaem, verständnisvoll 166ra.
behaeghen, Wohlgefallen, V, 59 VI 68, IX 19, X, 7 XII, 22. 127va, 140vb, 142vb, 144va, 159rb, 185ra, 193vb, 199ra, rb 201ra, 211ra.
behaeghelijck V, 48. § 135rb, 153ra, 178va, 199vb, 205ra.
*behendigh 134ra.
behendicheydt 197rb.
beminder Vorr. 1rb, I 24. 141va.
benoeghen, Gefallen IV, 1 IX, 35.
beolijd, mit Oelfarbe grundirt 207va.
bequaem 1. schön, bekömmlich. 2. geschickt VII 47. 166 ra, 175ra
berdecken, kleine Holztafel 212rb.
beschilderen, 147 vb.
betrecken, II, 4.
bevallen, gefallen, 159rb, 185ra, 189rb, 202vb, 204vb, 205rb.
bevallichheyt, Anmut, 129rb, 135rb, 145va, 155ra.
§bevallijck, anmutig I, 4, 10 V, 10, 20, 29, 35, 38. 147ra, 149ra, 164rb 184va, 199ra, 200va, 203va, 206va, 207ra, 212va, 213rb.
binnewerck, Innenzeichnung II, 15, XII, 8. 158va, 172ra, 200vb.
blaeuw, II, 10 V, 73 VII, 23, 26, 32 VIII 5, 11, 16r, 26, 30, 32, X, 19 XI, 5, 6, 7, 9, 10, XII 36, 42, XIV 12. — 124rb, va 131va, 146vb, 185va, vb 165vb, 200va, 208ra, 213rb, 214ra.
blaeuwgraeuw, IX 13.
blaeuwgroen, VIII 75.
blasoneeren, 172va.
bleeck, II 10, VI 61, 62, 69, VIII, 38 X, 15. 211vb.
*blinckend, Vorr. 1va, I, 3, 3r, VIII 17, X 3, XIII 25, XIV, 5, 8, 9. 122v, 123ra, 129va, 131ra, 136ra.
blinckentheyt, XIV 5. 123va, 166va 172vb, 203va.
bloemachtigh, 209va.
bloeyentheyt XII 40.
blond, VIII 30.
boesem, 176va.
boom, 60rb, 116vb, 128va, 135vb, 136va, 140va, 149ra, 184vb, 203ra.
boomstam, 209rb.
bont, XIII 12. 124rb.
boots, figur, auch wohl Modellfigur II 6, IV 17, 17r, 18, 21, 29, 32, 35 V

3, 4, 21, 22, 23, 38. VI 18, 56. IX 17 X 7 — 131vb, 133ra, 138vb, 141vb, 149ra, 154ra, 200vb, 203ra, 209va, 212va. vgl. Anm. 49 des. Grondt.
bootseerder, 145vb.
bootseeren, modelliren 143vb, 152ra, 193ra rb, 205va.
bootsen, wie bootseeren VIII 35. 200rb.
bootsig, spassig 138vb, 150rb, 153rb
borduur, X 33. 132rb,
borduurwerk, 213ra.
borst, de- suyghen 123ra.
bouwen III 5, IV 5, V 30, 64 VI 7, VII 13, VIII 24, 29 IX 44, XI 11, XII 11 XIII 6. 146vb.
bouwconst 131va.
bouwing, Gebäude, I 77.
bouwmeester 173ra, 201va, 205rb.
boven, van- in, 153 vb, von obenherein (nicht perspektivisch).
boven, van- siende 183ra.
brandt, 128rb, 138vb, 203ra, 209rb.
brouwen, VI 57.
bruyn, dunkel V 40r, 41 VII 24, 34, VIII 21, IX 10, 13, 14, 15, 17, X 23, XII 28, XIV 19 — 60ra, 154ra, 160va, 169vb, 176vb, 207vb. Vas. scurco V, 158 = fol. 61rb; auch brunito IV, 98 = 48 rb, IV, 352 = 52ra.
bruyneeren, poliren. 51va = Vas. IV, 344.
bruynen, I 59.
bruynichheyt, Dunkelheit, 177va.
byeenvoeghen komponiren 152va.
byeenvoeghing, Komposition 134va Vas. V, 410 compositione.
byvoeghen V 62r.
byvoeghing Zutat 191rb.
byvoeghsel Zutat V 8, 45.
bywerck, wie byvoeghsel 161ra, 164va, 169va, 188ra, 214va.

C (unter K)

D.

dagh, Licht = ital. lume, gehöhte Stelle, 128va, 131rb, 135vb, 164 rb vb. II, 9, 12, VII 36, 38, X 14, 25, XII 32, XIV 19.
Vas. VII, 439 = fol. 101vb.
——, op den averechten — schilderen — in umgekehrtem Sinne malen 128va.
daghayr 158rb, 174vb.
*daper 133vb, 148rb, vb, 180vb.
datum 134ra, 164vb
dedalisch VII 49. 131rb, künstle.-risch.
deel der const 161vb, 170vb, 172ra, 191ra, 195ra, 202ra, 206ra, 206rb, vb 208a vb 209ra, 211rb, 213rb.
*deghelijck, tüchtig 186vb.
deught, Qualität IV 1, 11, 35 V 87, VI, 55, XII, 6 XIV 26. 146 va, 148va, 150 rb, 178va.
Vas. VII, 439 = fol. 101vb.
*†deughtsaem, gut, auch in sittlicher Beziehung; in Ordnung sein, achtsam sein. Vorr. 1ra. va. 132va 148va, 170va, 186vb.
devoticheyt, 127rb.
devotie, 124rb, 185vb, 202ra.
diamanten, punkt van — 95vb.
dichten, 164rb.
diepen, schattiren im eigentlichen Sinne, II 10, 10r, V 10, VII 10, IX 38, XII 14, 15, 32r. — 131vb, 169rb, 185va, 200va, 208a ra.
diepsel, Schatten II 10, 10r, 12r VII 41, XII 26, 29, 32, 32r. — 131rb, va, 172rb, 200rb, 208ra, 211vb.
Vas. IV, 621 = fol. 45vb. ombra.
discret, tiefsinnig V 58.
discretie 60ra.

disorden, falscher Brauch V 42.
dobbeldoeck, auf beiden Seiten bemalte Leinwand, 124rb, 203ra.
dobbelrond, auf beiden Seiten bemaltes Tondo 128ra.
doeck, Leinwand, Vorr. 1rb, I 48, 72, V 5, VII 40, VIII 18 X 6 — 133rb, 134rb, 136rb, u.s.f.
Vas. V, 301 = fol. 66rb, VII, 15 = fol. 84vb tela.
doeckbereyden Leinwand grundiren 204ra.
doeckschilder, 177rb.
doeckschilderen, 177vb.
doen nae t'leven, Vorr. 2va, II 13r.
doen, uyt zijn selven, II 15, 15r — 130rb, 213rb.
doen, uyt den gheest, 161va, 185vb, 190va 208ra, 209ra, vb.
†doenlijck, leicht ausführbar, II 13 — 60rb.
doenlijckheyt, Darstellungsmöglichkeit II 13r, Vas. V, 159, facilità = fol-61va.
doeselen, wischen, II 19.
dommelachtigh, vertrieben 206ra.
dommelen vertreiben 134vb, ghedommelt. Vas. V, 410 sfumato
donker 129vb.
dood VII 23, XII 1, 23.
doorgoten, vol consten V 17.
†doorschijnend 124ra, 133ra.
doorschijnigh 138va, 169rb.
doorsiend, 185vb.
dootverwe, Untermalung 126ra, 129ra.
dootverwen, untermalen XII 5, 5r — 161 ra, va, 172rb.
Vas. V, 152 = fol. 61 rb, V, 157 = 61vb, bozz.
dootverwigh, blass, VI 54, 61, 62.
†dor, mager 158va.
dorheydt, 158va, 165rb.
draperen, drapiren X 33.
draperingh X Uebersch. 138va.
†droogh VIII 32, XII 35, — 144vb, 158va.
Vas. III, 569 = fol. 43vb, asciutto
Vas. VI, 350 = fol. 73va, secco.
drooghte VII 51r, VIII 40.
druck 135rb.
druckerije 208ra.
duysterheyt 130va.
duytsch, flämisch, 165vb.
†dun 124va, 178ra.
dwadigh, gewebt (?) X 6.

E.

*edel, Vorr. Ueberschr, 1ra, I 32, II 2, 22, III 2, IV 1, XIII 25 — 122va, 126va, 127vb, 129rb, 133rb, 134ra, 140va, vb, 142vb, 152va, 170ra.
edelheyt Vorr. 1ra.
edelwerck 208vb.
eenparigh, abgestimmt, 131rb, 134vb. Vas. V, 212 = fol. 63 vb, continuato.
eensaem, mit wenig Figuren komponirt, V 27, 27r, 29, 30r, 31r, 34. 62, 65, 65r. vgl. Grondt Anmerk 87.
eensaemheyt, wie eensaem V 29, 31.
eere, 129rb, 151rb, 158va, 208va.
eerlijck, 151rb.
ernst, 124rb, 158vb.
ervaren 130va, 133va, 144rb, 208va
esel Staffelei, 178rb, 208a vb, 211rb.
excellent VI, 39, XIII 15.
eyghen, 134va, 200rb.
eyghenschap, 136rb.
†eyghentlijck, 135va.
eijsch, Forderung, 129vb, 139rb, va 157rb, 211rb.
eijverwe, Tempera, 123va, 124va.

F.

fael, fahl IX 13, 34.
fantasije, als Vorstellungsinhalt
figuer I 72, II 21, III 1, V 24, VI 25, VII 20, IX 9, 9r — 127va, 131rb, 132ra, 139vb, 144ra, 147vb, 151 ra, 208ara, 213ra.
figuerlijck, anschaulich durch ein lebendes (Vor-) Bild VII 39 IX 22.
Phantasiewerk V 26.
fleur, 156va.
fluweel X 22, 23 ,23r.
*§fraey 1. lebendig, flink schön prächtig I 58, 71, III 12, V 58, VIII 24r,
2. zurück gehend auf franz. vrai wahr, richtig, gehörig VIII 36, 39, IX 2, 11, 37, 38, 39, 6orb, 123ra, 126va, 127va, 128rb, 129vb, 130vb, 131vb, 133ra, 133rb, va vb, 135ra, 140rb, 141ra ....212ra.
fraeijelijck 1. zierlich, nett.
2. wahr, vichtig VI 2.
fraeijicheyt I 62, V 60, XI 21, X 26 — 6orb, 129ra, 172ra, 175va, 177va, 196va, 197vb, 200vb, 208a vb.
fremd, 179ra, fransche-wijse
fresco, XII 10, 11, 12.
frontespijt 189rb.
frijs, 149rb, 188rb, 203rb.
fundacy, Grundlage V 11.
fundament Grundlage 6ora.
fijmelen, tüftelen, peinlich genau herausarbeiten 170va.
fijn, VII 72 — 134ra.

G.

gaen, te boven, übertreffen 148vb.
gagie 156rb.
gheblasen XII 37.
gheboren, — tot, 156rb, 157vb.
ghebouw I 40, III 1, 6, — 129rb, 134ra, 150rb, 170rb, u.s.f.
ghecrockt, gefältelt 146 vb.
ghedacht, Verstand, Gedächtnis 146ra, rb.
ghedaent, Gestalt, 166ra, 172ra, 176rb, 185ra, 191rb, 199ra, 200rb 208a vb, 211va.
ghedult 139ra, 114rb.
gheel VII 22, 23, 31, VIII 7, 38, 40 XI 6, 7, 9, 10 XII 36, XIV 1, 2, 14, 15, 16 — 6ora, 136vb, 154ra, 161ra, 165ra, 188rb vb, 208ra.
gheel, grauw — XI 10.
——, gulde — XIV 9.
——, lichte — VII 23.
——, roos — XI 10.
gheest Vorr. 2rb, 2va, vb, I 12, 26, 41, II 1r, 3 9, 12, IV 23, V 2, 24, 61, 81, 85, VI 72, VIII 3, 37 IX 37 X 30, XII 1, 21. 121r, 126va, 127ra, 129rb, 132rb vb, 134ra, 142rb, 144rb, 149vb, 165rb, 175vb 213va, 214rb.
*gheestich, 123rb, 133ra va 140ra, 145rb, 148va, 153ra rb, 154vb, 157ra, 158rb.. 172rb, 175va, 180ra, 195ra, 212va, 213rb va vb.
1. talentvoll I 58.
2. geistreich V 60, XII 27.
3. V 8, 62, X 8 wie aerdigh 2, constigh kunstgemäss, theoretisch.
4. orginell, aerdigh 1, kapriziös, elegans VIII 37r X 8r. Vas. V, 115 = 59ra ingegnoso; Vas. III, 690 = 44va capriccioso Vas. IV, 92 = 49rb difficultà.
gheesticheyt XII 21r.—63ra, 124rb 185va.
gheestlijck, geistlich, IV 14, 14r 191ra, 192ra.

gheheel, 206va.
gheldvruchtigh 140vb.
*gheleerd, Vorr. 2va, V 17, 86 VI 82 — 121r 125va, 141ra, 144va, 159rb.... 189vb, 203va.
gheleerdheyt 133ra.
ghelijck 139va, 162rb.
ghelijcken, 128rb, 142vb, 143va, 144va, 150ra, vb, 167ra, 173rb, 178ra, 187va, 191rb, vb, 196va, 200ra, va vb, 204vb, 206va, 213ra 214va.
ghelijckenis, Aehnlichkeit; nicht dichterisches Gleichnis, 166va.
ghelijckmaticheyt, GleichmassIII1.
ghemaehl, Gemälde V 38.
ghemeen, 154vb, 211vb.
ghemeensaem, universell, 134rb.
gheneghentheyt 206va.
gheneyghtheyt 138va.
gheolijd cool 199ra.
gheometrie XIV 31—131rb.
gherucht, 142rb, 168vb, 169rb.
gheruchtweerdigh 148va.
*gheschickt 122r, 142vb.
ghesicht 1. Augen 152ra, 184rb, 199vb, 209rb.
2. Ansicht, la vue 151ra, 153va, 168va, 173ra, 174ra vb, 197vb.
ghesneden, 128ra, 135vb, 165ra.
ghesond, 145rb.
ghestalt, Vorr. 1va, I Ueberschr. V 21 — 131 rb. 154va.
ghestaltnis, äusserliche Ansicht, Form, 154va, 157rb, 158va, 203va, 211vb.
gheste IV 37, 40, V 64, VI 5, 6, 6r. 20, 42 XIV 32.
ghesticht, II 13, IV 27, V 35, 60 VII 20.
ghevelust, Kupido VII 48.
ghevleckt, IX 13.
ghevoel, 212 rb.
*gheweldich, 188rb.
ghewin, 151rb, 196vb.
ghewis 177va.
ghewoonlijck 166ra.
glaceeren, lasiren X 22, 22r — 110vb.
gladdich, glatt II 19, XII 16.
Vas. III, 390 = fol. 41vb morbidezza;
Vas. V, 17 = fol. 56ra, unione;
Vas. IV, 552 = fol. 73vb, gentilezza.
glaesschrijven, 136va, 197ra, 200vb.
glaesschrijver 133ra, 134rb, 173rb, 207rb 214rb.
†glansend VII, 53, 205ra.
†glat, 126ra, 164vb, 200ra, 212ra.
gleijspotbacker, Töpfer 159ra.
gloedich X 22, XIV 24.
gloeyen XII 30.
†gloeyend, glühend in Bezug auf lebendige warme Farben VII 6, 43 XII 18, XIV 4 — 135va vb, 139rb, 158rb, 163ra, 193va, 200rb vb, 207ra, 208va.
gloeyendheyt in Bezug auf warme Farben XII 40 — 211vb.
godtlijck 213va.
†goet, Vorr. 2va, 2vb — I 34, II 22r V 19r, V 27, V 44, XII 23 — 126vb, 127ra rb, vb, 125rb va, 129ra va, 135vb, 137vb, 142rb, 144rb u. s. f. 212va, 213rb.
goetaerdigh, 149va.
goetheyt, 129rb.
goudt, I 18, VII 47, 52, VIII 5, XIII 26, XIV 1, 1r, 2, 2r, 3, 5r, 6, 7, 9, 10, 20 — 127vb, 131vb, 132rb, 135ra, 136vb, 144ra, 151rb, 160va, 180ra, 182va, 194vb, 199va, 204va.
goudtgheel X 32, XIV 13. 132rb,
goutsmed, 134rb.
§gracelijck, 1. mittelmässig gracilis 2. graziös. Vorr. 2va, IV 29, 34.

V 8r, 37, X 31. — 126vb, 127ra, 147rb, 155va, 164rb, 165rb, 169rb.. 189vb, 212ra.
gracelijckheyt, III 15r, IV 34r — 155ra, 200rb va.
gracien, Gratien 131ra, 185ra.
gracy, Vorzug I 65.
Gratie II 15, IV 19, 28, V 8, 13, 24, VI 10, 51, VII 40, XII 30 — 127rb, 190ra.
Gnade 189rb.
gracijkens, Gratien XIII 16.
graefijser, Grabstichel, wie Holzschneidemesser VI 62, VII 56, 56r, X 16 — 189vb, 199ra.
graeuw, Halbton, Mezzatinte V 41, 42, 42r, X 19 — 60ra, 117rb.
—— grau II 10, 11r. X 4, XI 10, 10r, XIV 12 — 139vb.
Vas. III, 401 = fol. 42ra teretta = bolus.
Vas. III, 461 = fol. 42rb — 159vb 167ra, 203ra, 212vb.
graeuwicheyt, Blässe 211vb.
graphidisconst Zeichenkunst I 9.
griecksch, klassisch griechisch 131ra.
groen I 8, V 47, VII 22, 23, 32, 50, 54, 58, VIII 6, 7, 26, 27, 30, 35, 38, 39, 40, 42, X 19, XI 4, 5, 7, 9 XII 36, XIV 12, 24 — 110vb, (135ra) 169rb, 183ra, 203ra, 208ra
groen, asuyr — 110vb.
groen, blaeuwverwigh — VIII 26.
——, esmeraldich — VIII 27.
——, saphirich — VIII 27.
——, spaens — XII 42, 43.
groep V 14, 16 — 189vb.
gronden = dootverwen XII 15.
grondich mit farbigem Grund VIII 37.
grondt 1. Grund, Grundlage Vorr. Ueberschr. 1va, 2va, Ueberschr. II 9, 14 V 30, 40r, VIII 30, XIII 6 — 142ra.
2. Farbiger grund, dootverwe oder primuersel, II 10, 10r, 12 V 14r, 24, VIII 21r, 32, XII 29, 29r — 127va vb, 135vb, 136ra rb, 105vb, 134va vb 137rb, 138va, 149ra, 150vb, 166va.
3. Gründe des Gemäldes, Vorder-, Mittel-, Hinter-, V 7, VIII 18, 18r, 20, 21, 22, 24, 24r — 116vb, 117ra, 124va, 132ra, 140rb, 151ra 170va, 174ra, 179ra rb.
4. Staffage der Gründe 203ra, 211rb.
†groot 129rb, 143va, 144rb, va, 149va, 150rb, u.s.f. 208rb.
grootachtigh, ziemlich gross 141rb.
grotisse, Grotteske Vorr. 2vb. I 71 — 118vb, 170va, 179ra, 183ra, va, 192rb, 205vb.
grijs, IX 34 — 148ra, 184ra.
grijsheyt XII 40.
gulden VII 3, 41, XI 6, XIII 14, XIV 3r, 4r, 19, 21 — 124ra, 129vb 136ra, 144ra, 156va, 167ra, 172rb, 179rb, 182rb, 195ra.

H.

halfbeeldt (in der Fassung meer als halve beelden) Kniestück 136ra, 149ra, 150ra rb.
halfrondt, Relief 188ra.
halfverwe, Uebertragung des ital. Mezzatinta, Mittelton VI 11r, V 42, VIII 21.
hand 129ra, 132rb, 133rb, 135va, 159rb.
hand, uyt der — staen entfernt sein 112rb. 138rb,
handel wie handelingh 1. 140ra, 200ra.
handelen, arbeiten XII 6 — 129va, 130rb, 132rb, 134vb.. 211ra, 212va.

handelingh 1. handwerkliche Verarbeitung z. B. II 12r, 112rb.
2. geistige Verarbeitung, Manier Vas. V, 143=59vb maniera, II 6, VI 53, VIII 37, XII 4, 23r — 128ra, 129vb, 133ra va vb, 134vb 136rb, 137rb, 138va, 139va, 140vb, 143vb.. 208ara, 211rb va vb, 213rb.
hardicheyt, Härte III 14.
Vasari III, 389 = fol. 41va durezza.
Vasari III, 390 = fol. 41vb crudezza..
§hardt II 9, 20 V 41, VIII 19, 21, 21r. X 25, XII 37, 39, XIII 4 — 127vb, 129vb, 200va, 208a va.
hardtheyt, wie hardicheyt XII 11, 11v.
harmonije, Einklang V 19, 19r, 26, 31 — 190ra.
Vas. IV, 349 = fol. 52rb armonia.
hayr VIII 37, 37r 129vb, 132ra rb, 172rb.
heerlicheyt 131rb.
§heerlijck, 121r, 129rb, 132ra rb, 133rb va vb, 135va, 139va, 143vb.., 214va.
hetsen, stechen, nicht radiren, 118rb, 136va, 152va, 161ra, 165va, 175va, 197rb.
history V 19, 19r, 26, 31, 37, 38, 40, 42, 44, 44r, 62, 64, 88 — 127va, 129vb, 131rb, 134rb va, 135rb, 142ra rb, 145rb, 163va, 164rb vb. 169rb, 175rb, 177vb, 181vb, 185vb, 190va, vb 196rb, 197rb, 205vb, 208vb, 211ra rb, 212ra.
histrionica, Mimik VI 6, 6r.
hooftbreeken III 10134rb
hooftschilder I 34.
hooghduytsch 140vb.
hooghen, höhen, Lichter setzen II 10, 10r, 11, 12r, V 10, IX 38, V 19, XII 14, 15, 32, 33, 33r, 34, 35, 41 — 131vb, 152rb, 169rb, 185va, 213rb.
Vas. VII, 160 = fol. 93rb, lumeggiare.
hooghsel, Glanzlicht II 10, 10r, 12 12r, X 18, 23, XII 15r, 27, 28, 29 39, XIV 19 — 131va, 200rb, va.
Vas. III, 402 = fol. 42rb.
Vas. V, 606 = fol. 70ra lume.
hoopken V 14, 14r, 15, 16,
houtprint, Holzschnitt, VIII 24 130vb, 136va, 142rb.
houtsnijder, 143vb.
houtwerk Schreinerwerk 169vb.
houwen, meisseln IX 41, XII 11.

I.

jammeren 148vb.
ick en weet niet 135rb.
idee 1. als Formbegriff X 30, 31r, Vas.-Frey I, 102, 4 forma overo idea.
2. poetischer Gedanke d. h. Symbol XII 4.
imaginacy, wie idee 1, V 8, X 31r das Geschaute.
imagineeren IV 7, XIII 25.
inbeeldingh, sinnlich Vorstellung, imago, I 10—136vb, 146ra. Vas I, 628. = fol. 35vb imaginazione.
inbeelden VII 26, 203va.
incarnat XII 29, XIV 12, 13, 27.
incarnatigh VII 22, XIV 27.
indiaenisch, 164rb, 211ra.
ingien, Genie I 62, I 83, V 58.
inkt II 11.
inleggher, Intarsienarbeiter 183ra.
inschieten, eintrocknen XII 43, 43r.
insien, wie doorsien, Ein-, Durchblick V 12, 16, 17, VIII 24, 24r, 117vb, 169rb, 183ra.

intrecken 124rb.
inventeeren X 22, XII 5.
inventeur, 161 vb, 170rb.
inventie, Vorr. 2va, II 15r, 16 V Uebersch. 2, 7, 69. 124rb, 127rb, 128va, 134ra, 136rb, 142rb, 156ra, 170rb, va, 174vb, 175vb, 177vb, 178va, 186vb, 187rb, 193ra, 196ra, 196vb, 206va, 207ra, 208ra, 209ra, 213rb. 214rb
*inventijf, 152vb, 164rb.
jotsel, Anhängsel 164rb.
italiaensch, 131rb, 148va, 152va, 176rb, vb, 177 ra.
italisch, = italienisch VIII 24—122r, 130vb, 158va, 172va, 200va
juweel, I 6, 60ra, 138va.

K.

cabinet, 152rb.
calcheeren, perforiren XII 9.
calck, I 71, VII 24, XII 13—186vb, 188ra, 211va.
cameloot, 136vb.
canaleeren, colomnen- 169rb.
†cantigh scharf abgesetzt XII 27, 27r 28—129vb, 135vb, 164rb, vb.
caracte = charakter in der Bedeutung Schriftzeichen II, 2.
†carnatiachtigh, karnatfarbenähnlich XII 17—138va, 200va.
carnaty Inkarnat, VI 69, VII 51, XI 9, XII 29, 31, 32, 40, 41, 41r, XIV 13, 13r, 27—135vb, 152rb, 200rb, 207ra, 208ra, 211vb.
cartoen V 9, 9r, 10, 10r, XII 9, 9r, 14,14r, 15, 15r, 16, 16r—163ra,rb.
casse Schrein, 128ra, rb, 171ra.
keerslicht VII 34.
kenner 141va.
kennis, Kenntnis, 135rb, 136vb, 154va, 158va, 172va.
keuk Küchenstück 158ra, 196va, 208avb, 209ra, vb, 211va.
ceulsche eerde, Malerfarbe, Kasseler Braun XII 38.
chiereeren, 1) schmücken wie chieren, 2) poliren wie bruyneeren, besonders das aufgetragene Blattgold, XIV 16r—164vb, 172rb.
chieren X 3, XIV 20—124ra.
cierat III 1, XIV 8, 9, 16, 26—124ra, 133vb, 164vb, 171ra, 176rb, 183ra.
§cierlijck, hübsch geschmückt, 143vb, 144ra, 156ra, va, 164vb, 181rb, 205ra, 209rb.
cladde, Konzeptpapier 202vb.
cladder, schlechter Maler, 209va
cladschilder, schlechter Maler, 209vb.
claerheyt, II 13, XIII 5, 6, XIV 1.
claghen, 170rb.
clatpapier, Konzeptpapier XII 42.
cleeder, 206va.
cleeding, 148rb.
†cleen, 162rb, 163rb, 169va, 177ra, 211vb, 212va, 213ra.
kley 115vb.
*cloeck V 86, VIII 45, XII 4.
cloeckheyt XII 21, Vas. V, 158= 61vb bravura.
clucht, Art VII, 40 VIII 31.
*cluchtigh, klug VII 55.
coleur, II 21, V 20, 64, VI 10, 39, VII 6, 7, 9, 18, 31, 32, 51r, X 3, XI 13, XII 42, XIII 10, 15, XIV 7, 11.—174va, 194ra, 201va. 207vb, 208ra.
colomne, 129ra, 169rb.
coloreerder, 147vb, 158rb, 161vb, 175vb.
coloreeren, malen im technischen Sinne VII 22, IX 13r, 16r, 34, XII überschr., 30r, 35r, XIII 14. 60rb 103va, 136ra, 139rb,... 151ra, 157vb, 158ra, 163ra, 165ra, 200rb, 205rb, 207ra, 208avb.

coloreeringh, 204va, 209rb, 211vb.
compartiment, Vierung, abgeteiltes Feld, dann Inschriftsschilder Vorr. 2vb, 168va, 171ra, 183ra, Vas. V, 167=fol. 62rb spartimento, bedeeling van welfsels 63ab, Vgl. Grondt. Anm. 15.
complexie XIV 29, Vas. V, 219= 64va complessione.
composity V 3, 4.
confusie Unordnung 134va.
†confuys, aus der Ordnung gebracht, wirr. VI 58, X 13, 13r, 14, — 148rb.
const 1) scientia, doctrina (9vb), 182vb, vgl. Grondt anmerk. 20. 2) Geschicklichkeit. 3) Kunst im heutigen Sinne.
—— 1)Vorr 1ra, 1va, I 4, 9, II 6, 7r, III 1, 2 V 17, 37r, 84, VII 45, 115vb, 2) I 27, II 1, 2 VIII 17 — 158vb, Vas. VII, 585, professione. 3) Vorr, 2va, 2vb, I 3, 5, 11, 13, 23, 24, 30, 31, 35, 36, 39, 53, 56, 58, 59, 60, 65, 68, 73, 78, 82, II 22, VI 50, VII 48, — 123rb, 127ra, va, 130va, 131rb, 133ra, rb, 134va, 135rb, 136vb, 137rb, 139vb, 141vb, 144va, a. s. f.
——, aen de — zijn 161va.
—— en wetenschap Vorr. 1ra, 116ra, 142rb u. s. f.
——, meeste — 208rb.
*constbaer kunstempfänglich 208a, vb.
constbarigh, kunsterzeugend 142ra.
constbeminder 124vb, 225va, 128ra, 131va, 138va, 147rb, 178va, 208a va, 204va.
constcamer, Vorr. I rb, — 138va, 200vb, 204va.
—— liefdigh, I 24, VII 54, 54r, — 134va, 132rb, 136rb, 139va, 142rb, 146vb, 199ava u. s. f.
constliefdichheydt, 197rb.
—— liefhebber, 121ra, 175vb.
constenaer I 24r, 25, 25r, 26, 26r, 36, 45, 58, II 3 u. s. f. — 129vb, 133va, 144vb, u. s. f.
constgereetschap, I 5.
constgier, IV 29.
consthongerig, 192ra.
*constigh 1) wissentschaftlich richtig; docte, scienter. Vorr 1va, rb, va, 2vb, IV 1, 30, 69 V 82, 84, VI 35, 38, 43, 62, VII 34, 41, 56, 58, VIII 25, IX 18, 19, XIII 24. 2) geschickt 87va. Vas. VII, 54 molta fatica. 3) künstlerisch I 27, IV 12, 31, 33, V 73, VI 23, 52, 68, VII 24, 43, IX 39, 40, 41, XII 11, XIII 1, XIV 14, 21, 21r, 121r, 123ra, rb, 124ra, rb, 125va, 126va, vb, 127va, 127vb, 128ra, 129ra, 129ra, 130va, 131rb, 132rb, 132vb, 133va, 163vb, va, 135va, 139vb, 140ra, 142rb, va, vb, 143ra, 144rb, 145rb, va.... 213ra, 214va.
constlijck, wie constigh 1, IV 32.
—— rijck, IX 36—131ra, 132ra, 135rb, 139rb, 189rb, 205rb, 208ra, va, 211 rb.
—— tijdt, 129va.
—— verstandigh, 127rb, va, 131va, 139va, 143vb, 156va, 170rb, 193rb, 201rb, 212rb, 214va.
—— vyandigh 177vb, 178vb.
conterfeyten 1) porträtiren 128rb, 142vb, 153rb, 156va, 158ra, 196ra, 197ra, 198ra, rb, 204rb, va. 2) genau kopiren, 124 va, 144rb, 146ra, 159rb, 168vb, 185va, 205rb, 209va, 211.rb II 10, 17, 17r, V 28,VI 38, IX 36, XI 3. Vas. III, 389 = fol. 41va ritrarre.

Vas. IV, 92 = fol. 47vb.
Vas. V, 48 = fol. 58rb.
Vas. V, 300 = fol. 66rb.
Vas. VI, 549 = fol. 73rb.
conterfeyten nae 't leven wie conterfeyten — 128rb, 130vb, 134rb, 135rb, 142ra, 143ra, 145vb 148vb, 190vb, 213rb, 219rb.
conterfeytsel Porträt, Vorr. 2vb. 146ra, 153ra, 212ra, 213ra, 214va
conterfeytsel nae t' leven wie conterfeytsel 126vb, 133vb, 134rb, 140rb, 143va, vb, 196rb, 206rb, va, u. s. f.
cool II 9, 10, 11 V 10 — 126rb, 131ra, 134rb, 185va, vb, 199ra.
coper I 72, IV 30, 31, VI 56, 57, 58 IX 26, 36, 44, 46 X 28, XIII 9 — 154 ra, va, 159ra, 161ra, 169rb, 203ra, 204rb, 205ra, vb, 208ava.
coper print 134ra.
—— snyder 204va.
—— stift 141ra.
coperigh, metallfarben, 165ra.
copia, Ueberfluss V 26, 27.
copie Kopie, 129ra, 149ra, 179rb, 204rb.
copieeren 115va, 117ra.
copioos, reich, V 27, 27r, 28.
corpus, 169va.
cosmografus Landmesser, 175ra.
§costlijck kostbar Vorr. 1va I 17, X 2, 33, XIII 25, XIV 8, 9 — 124rb. 133vb, 135rb, 138va, 139rb, 140rb. u. s. f.
†coudtachtigh, wie frierend, 211vb.
cracht II 3, V 10, VI 10, 50, VII 37, VIII 36, IX 14, XIII 10, 10r, 11r, 12, 16, 23, 23r, 24. Vas. V, 159= fol. 61va, fierezza. 60ra.
cracht der consten Vollkommenheit V 10, XII 24 — 141vb, 148va, 163rb, 185ra, 196rb, 199ra, 208va, 211rb.
Vas. IV, 26=fol. 45vb, il fine e la perfezione dell'arte.
Plin. 35, 28 potentia artis.
kreuk, Falte, 130va, u. s. f.
cristal 124ra — 169va.
krok, wie kreuk, 138va, 146vb, 148rb, u. s. f.
cruys, II 9.
cry, cryt II 9, 10, 11, V 10, XII 10 16. 134rb, 140ra, 161va, 179va, 185va, vb, 187rb, 199ra.
crijon Pastell II 21, 21r — 175vb, 185vb, 200rb.
Vgl. Grondt Anm. 61.
curieus, tiftelig, peinlich genau, sauber, 143vb.
curieuslijck, wie curieus 128vb.

L.

lacchen, 153rb.
lack, Malerfarbe VIII 17, X 19, XII 29. 110vb, 192rb, Vgl. Grondt Anm. 126.
—— wittich VII 22.
laken Gewand, Tuch X Ueberschr. X 1, 1r, 5, 6, 8, 8r, u. s. f. — 129va 130va, 131rb, 132rb, 136ra, rb, u. s. f.
lampswart, Malerfarbe XII 38, 38r, 39, 39r.
lancwerpigh 155va, 165rb, 170rb 206vb,
landouw, Wiese, Flur VIII 24, IX 44.
landtmaet Geometrie 145vb.
lantschap I 71, V 12, 13, 13r, 26, VII 41, VIII, 3, 8, 18, 19, 22, 41, 44 XI 13 — 60rb, 116vb, 118va 124rb, 126ra, 128ra, va, 129ra, 130vb, 134rb, vb, 135vb, 136rb. 137ra, vb, 140va, 141ra, rb, va, vb, 146ra, 148va, 149rb, 150rb, 151ra, 152va, 165rb, 174ra, rb,

va, 175rb, va, 177rb, va, vb, 178ra, 184va, vb, 201vb, 203ra, rb, 205va, vb, 208a ra, 211ra, 212va, 213rb.
lantschapmaker VIII 24r — 141vb, 60rb, 184va, 208ara.
laocoon 187ra.
laterndragher 154va, 203vb.
leelijck 79rb.
leervrouw 203va.
legghen, verwen-, malen 135ra.
letteren achten 150rb.
leven Vorr. 2rb, I 26r, 27r, 61, 70, II 13, 13r, 14r, 15, 15r, V 9r, 10, VI 36, 73, VII 55, IX 26, 27, 36, X 25, XII 30r. 139rb, 140rb, 143va, 144rb, va, 145vb, 146ra, 150rb vb, 152ra, 153va, 154va, 156ra, rb, 177vb.
groot als leven 208rb.
half als leven.
schier als leven 136rb.
leven, het — volghen, 174vb.
§levend, wie levendich I 10, IX 42. 123va, 143vb, 196va, 206va.
§levendich, 127va, 136ra, 143va. 169va, 177vb.
levendicheyt 174ra.
leije Schiefer 140va, vb.
lichaem, Körper II 1r, 6, 18, III 12r VI 5 IX 2 — 131va, 154rb, va.
lichaemlijck, körperlich 145va.
licht, lume V 41, 42r, VII 24, 25r, 37 37r, 38. 39, 42r, 43 60ra, — 128ra, 130vb, 132rb, 133va, 141va, 154va, 156va, 166ra.
licht, hell, VII 23, VIII 33, XII 11, XIV 12. 207vb.
lichtheyt, Helligkeit V 41r — 124rb 191vb.
liefhebber, Vorr. 1rb, 128ra, rb, 131rb, 136rb, 144va, vb, 151ra, 209ra.
§lieflijck, 135rb, va, vb, 188ra, 203ra, 204vb, 205ra.
§loflijck, Vorr 1va, 121r, 132r.
lootwit, Bleiweiss, Malerfarbe XII 33, 33r.
†§ los, locker V 6 — 135rb, 209rb.
lust 139va, 147va, 176ra, 196vb, 207va.
lijf 195ra.
—— verve 144rb, 211vb.
lymverwe, 123va, 169vb, 175ra, 186rb.
lijmwit, weisse Leimfarbe, 78vb.
lijnsaet, Leinsamen 123va.
lijst, 191ra, va.
lijvig, wie lichaemlijck 158vb.

M.

maelgien, Maserung 169vb.
maelstock 174rb.
maet, Mass Vorr. 1vb, 2ra, vb, II 18, III Ueberschrift 3, 4, 5, 7, 8, 12r, IV 4, XIV 31. 131va, 134va.
magerkeit II 19 — 165rb.
§magnifijck 156va.
majoelken 201vb.
malen VIII 43, XI 4.
manck, Vorr. 1vb — 128va.
manier I 28, II 9, 19 IV 2, 29, V 9, 86, VI 5, VII 9, VIII 36, 37, IX 9, 39, X 23, XI 1, XII 26, XIII 13, XIV 15.— 123va, 124va, 125va, 128rb, 129vb, 133rb, 137rb, 138rb, 139vb, 140ra, va, 142rb, 144ra, 145rb, 152rb, 153 ra, 156vb, 164ra, 177va 181rb... 211ra, 212va, 213rb.
manier, eerste — 129ra.
—— van handelingh 153rb.
—— van schilderen 152rb.
manlijck 163ra.
marber 164vb.
marmor 131ra, 173ra, 154ra, va.

marmorvleck, 127 rb, 169rb.
masticot Malerfarbe X 19, XII 40, 41, 41r. XIV 15, 16.
Vgl. Anm. 178 zum Grondt.
materialen XIII 7.
materie V 8, 88, VI 70, VII 9, 32, XIII 15.
mathematica = const van de Planeten 115vb,
medespelen IV 32. 137rb.
meening 197rb.
meester 130rb, 151ra, 152ra, 158ra, vb, 159rb, 161va, 178ra, rb, 211ra, vb, 214vb.
meesterlijck, 143vb, 144va, 169va, 187rb, 206ra, 213ra.
meesterschap 156vb.
meestresse VII 53, X 23.
memorie 187ra.
mengsel VIII 5, XI 10.
menie, Malerfarbe XII 42, 42r, VIII 32r, XIV 15.
merken, op het leven — 135vb.
meten, III 10, 11r, 12r, 13.
metselder, 128va, 164vb.
metselrije, Gebäudeteile, wie Architekturbild, Vorr 2vb, V 26, VIII 9, XI 13, XIV 31, 31r—95va. Vergl. Grondt Anm. 12, 128rb, 129rb, 140rb, va, vb. 149rb, 155ra, 156rb, 157ra, 163rb 164rb, vb, 169ra, rb, va, 171ra, 175va, 176rb, 181rb, 182vb, 183vb, 184ra, 195ra.
mezzatinte II 11, 11r, V 42, XII 29r—60ra.
mhaler, Maler, 129va, 132va.
mirakel 129rb.
§mirakuleus 60ra 125va, 134vb.
mishaegen IV 2r, 208rb.
misstaen VII 51r, VIII 23r.
misstellen II 15.
mistery VII 49.
modell 115vb, 187vb.
modern: 1) als Gegensatz zu antyck die Perioden von 1250—1604 umfassend I 84, V 26, VI 51, 55, XII 16, 16r, 28r. 128rb, va, 129vb, 134vb, 138va — Gotisch 140va 140vb, 142vb, 148va, 145rb, 199ra, 209va, 212ra.
2) in Bezug auf die romanisirende Epoche X 7, 20 — 178va, 183va, 184ra, 212va, Vgl. Anm. d. Kommentar. 181
moeder Natuer 203va.
moeyt Mühe 169vb, 170rb, 205rb.
moral 156rb, 193rb, 194vb.
†morbido, weich, vertrieben 165rb.
mosaik VI 63.
§moy, hübsch IX 7, XII 16 — 164va 174ra, 178ra.
moylijck, mühevoll, müde, VI 28, 87va, 103va.
muscul 158va. II 18, III 14.

N.

nacht, Nachtstück VII 40.
naebeelden I 82.
naebootsen, nachahmen, nachempfinden II 21, V 28, 59r, VII 5, 13, VIII 34. 153ra, va, 154vb, 199ra. Vas. VII, 135 = fol. 91ra imitare (weniger deutlich 121ra, 173va, 203vb.)
naecomen, 152ra, 153ra, 207va.
naect, Akt, II 14, 19, VII 50, 51r, X 25, XI 9, 13, XII 32, 33, 38 — 130 vb, 135va, vb, 146va, 148rb, 154ra.
naem maken, 187vb.
naemwerdich 208avb.
naetrecken 154va.
naevolghen 131rb, 159ra, 199ra.
nat, op 't — al fresco, 123rb, 175vb, 179ra, 203rb, 205vb.
natuer Vorr. 2va, vb, I 1,4 , 5, 5r, 8,

10, 12, 25, 25r, II 15, 21, III 1, IV 1, 1r, 28, V 21, 72, VI 31, VII 45, 47, 61, IX 15, 26, 47, XIII Ueberschr. — 134rb, 136vb, 139vb, 153va, 154ra, 199ra.
§natuerlijck, 123va, 124va, 128rb, 134vb, 135va, 136rb, va, 138vb, 143va, 144vb, 150ra, 154rb, 162vb, 174rb, 182vb, u. s. f. Vorr 1va, va, I 6, 83, II 3, IV 2, 9, 10, VI 51r, 62, 67, VII 38, 39, IX 20, 22, 25, XII 23, XIII 7, 8.
nederlander 95va, 115ra. 140ra, 205rb, 207rb,
nederlandsch 181rb, 211va.
nedersetten, 172ra.
*neerstich, 142ra, 162ra, 213rb.
neersticheyt 146rb, 152ra, 159rb, 190rb, 211ra.
§net, Vorr. 2vb, XII 21r, 27 — 124va, 125va, 126ra, 128ra, rb, 129rb, vb, 130va, 135ra, va.
netheyt, wie netticheyt, 131rb 173ra.
netticheyt XII 21, 22 — 123va, 124ra, 124rb, 127ra, 133rb, 144va, 199vb, 208rb, 209rb.
nieuw 123va, 125va, 140vb, 152va, 163vb, 166va, 178va, 191va, 204va.
nieuwheyt 188va.
nijdicheyt 125va.
nijpen, falten, zusammen drücken X 9, 10, 11.

O.

ocker Malerfarbe 169vb.
—— geler XII 31, XIV 15.
—— lichter XII 41.
oeffeningh, handwerkliche Ausarbeitung Vorr. 1va, I 12, 45, 61, — 127va, 133ra, 137rb.
oltramarijn, Malerfarbe XII 33 — 200va.
oly, heulsaeds — Mohnöl XII 43,
——, lynsaet 123va.
——, noot 123va.
olyverwe VII 40, XII 40 — 128va, 133rb, va, vb, 134rb, 139rb, va.
olyverwendoeck 200ra.
olyverwer VII 27.
omhelsen um-, befassen 151rb.
omstandicheyt, Beiwerk, Kompositionsmittel, 142ra, 144ra, rb, 149va, 163rb, 169rb, 181rb, 192ra, 209va.
omstandt, wie omstandicheyt · 202vb.
omtreck, Kontur, Vorr. 2va, II 15, IV 3, 17r, VII 34, 35, IX 15, XII 8, 29, — 158va, 172ra, 200vb.
omtrecken II 4, 9.
onaerdt, Unsitte IV, 14.
§onbevallijck, 170rb.
§oncierlijck, hässlich IV 21—124va, 148va.
t'ondeghe, unschön X 9.
onder, van — op, in sotto del sù — 147rb, 183rb, 183va, vb.
onderminghen XI 13.
ondersoecken 172ra.
onderwijs Unterricht 157vb, 212vb.
onghelooflijck 132ra, 160va.
onghelijck 135vb, 157rb 210ra.
onghemeen 191rb, 204va.
ongheschicktheyt 134va.
§onghevallijck 144rb.
§onheblijck 122 va.
onmaticheyt IV 23r.
onmatigh 157rb.
onnatuerlijck unnatürlich IV 23; 60ra.
onplaysant 179ra.
onsterflijck 124rb.
ontcieren IV 2, V 13r, VIII 36 — 61ra.

ontcieringh XIV 17.
onthoudt, Gedächtnis, 150ra, 167ra, 173rb, 187va.
ontwerpsel, Skizze, Entwurf V 8r.
†onvermenght 176va.
onverstandt IV 8, 21.
onvolcomen 154va.
†onwelstandicheyt IV 18.
†onwelstandigh, unrichtig IV 3, 129vb.
ooghe, veel in de — zijn, viel vorstellen 190ra.
ooghen, uyt den — staen, entfernt sein, 163ra.
ooghenconst 203va.
oordeel, 132rb, 150va, 153ra, 190va, 190va, 206va, 208va, 209ra.
opdoen fertig malen, 123va, 144vb, 161ra. 196va.
opdoen, ten eersten —, alla prima malen XII 18, 18r, 19r, 133vb, 138va, 163ra.
openbaer, in 't — 188vb.
openen, de ooghen 134vb, 195vb, Vas. V, 410, aperire gli occhi.
opmerck, 134vb, 197rb, 200va, 203ra, 213rb, Vas. V, 410 considerazione.
opmerckig 196vb.
opperste const 142rb, 207va, 208avb.
oprecht IX 22.
opslaen, die Leinwand aufspannen 161va.
orangiachtigh VII 22, XIV 16.
orde, 1. Regel; dispositio, III 1, IV 13, VI 6. 134va, 144vb, 162ra, 172rb.
Vas. V 410 ordine.
Vas. IV, 332 = fol. 50 va, ordine. 2. Stil 140va, 159vb, 178vb, 185va.
ordening, regelmässige Anordnung V 1, 1r.
order, Regel 144vb.
ordinantie II 18, V Ueberschr. 1, 2, 2r, 3, 4, 5, 5r, 10, 11, 12, 13, 16, 17r, 18, 19, 19r, 24, 25, 25r, 39, 61, XIII 2 — 129ra, 131ra rb, 134va, 144va, 147rb, 148rb, 149rb, 150rb, 157ra, 161ra rb, 165rb, 168vb, 171ra, 172ra, 174ra, 175va, 177rb va, 181vb, 182vb, 183ra, 184rb, 185va vb, 188rb, 191vb, 195ra, 196va rb vb, 199 vb, 200ra vb, 208 va.. 212ra, 213rb
ordineerder V 23, 165rb.
ordineeren, anordnen V 16, 18, 34 35, 128va, 129vb, 130vb, 131rb, 133rb, 134vb, 135vb, 139va, 142ra, 144rb, 145vb, 152va, 153ra, 160va.. 212ra va.
orduyn, Schiefer 159vb.
orisont VIII 9.
ornament V 26.
orpiment, Malerfarbe Auripigment XII 42, XIV 15.
oud 150rb, 188va, 211va.
oudtvreemt unmodern, altfränkisch 142rb, 150rb, 177va.
oudtijt, in alter Zeit, Antike mitinbegriffen, 127vb, 205rb.
ovael-conterfeytsel, 205ra.
overeencoming, Gleichheit Harmonie (Vitr. I 2, 4) III 1 vgl. fol. 30rb.
*overtreffend, 163rb, 176va, 158vb.
overvliegend, 144rb.
overvlieger, 170rb.
*overvloedich, überströmend, überflüssig doch nicht im schlechten sinne V 29, 60, VIII 22, 22r, 23 X 13r, XII 5 XIV 18. — 124ra, 134vb, 135rb, 157rb, 159vb, 164va, 165rb, 176rb, 177vb, 180ra, 204va. vgl. Anm. 277.
*overvloeyend 199ra.
Vas. III, 461 = fol. 42rb copioso.

P.

pallet, I 48 VII 24, 164rb, 178ra, 194vb.
papier, Vorr. 1rb, I 1, II 10, 10r, 18r, VIII 37 X 6, 157rb.
papyrus 205ra.
passie, affectio animi (Kilian) VI Ueberschr. 1r, 2r, 44.
patientie, 126ra.
patroon, Vorbild, Modell; Kilian: exemplar, typus, prima adumbratio VI 73, IX 47, 133va vb, 140ra, 150vb, 173rb, 174vb, Vas. IV, 370 = 53ra cartono colorito.
pen I 82, II 9, V 28, IX 9 200ra rb 211rb.
penhandelen 168va, 189vb, 199vb.
penhandelingh, Federzeichnung 168 vb.
penmes, Federmesser, 154va.
penneel, panneel, urspr. gerahmtes Feld von Holz, dann Gemälde auf Holz, schliesslich auch auf Leinwand 138va, 147vb, 153rb, 169va, 173rb, 185vb, 203ra, 204rb, 208ra.
penwerck 200ra.
perck, Gemälde, Entwicklung wie penneel IV, 23, V 5, 7, 11, 124rb, 126ra, 128rb, va, 133rb, 140rb, 142rb 149ra rb, 165ra, 183va, 184ra, 192rb, 197vb.
Vas. V, 9 = fol. 55va quadro.
Vas. V, 512 = fol. 63vb.
Vas. VII, 445 = fol. 102ra quadro.
perfecty V 30, 61.
pergamijn, Pergament Vorr. 1rb. VII 48r
perspect 1. Perspective 163rb, 183rb.
2. Architekturbild, 182vb, 183ra, 183va, vb.
perspective, perspectiv
1. Perspektive 131rb va, 134vb, 140va, 163rb, 175ra, 184ra, 195rb, 202ra.
2. Architekturbild, 178va, vb 182vb, 183ra vb.
philosophisch 144rb, 165rb, 182va.
pictorial, wohl schilderachtigh, malermässig, malerisch I 13, 35, V 3, 82.
pictura, Vorr. 1rb, I 31, 60, 76, IV 35, V 26, 33, VII 45. — 123va, 161ra, 179va, 185rb, 190ra, 192ra, 194vb, 203va, 204vb, 208a vb, 209rb, va 211 rb.
pictura en poesie 119rb, 164rb, 208a vb.
pilaster 95va.
pinceel, Pinsel, 127rb, 130rb, 134rb, 138va, 140rb, 161rb, va.
pinceel stooten 200va.
pinceelstreek 60va. 122r, 132ra, 133ra, 158vb, 161vb, 163ra.
pinsuere Falte X 12, 26, 136ra.
plaet, Metall- oder Holzplatte 132ra 133ra, 135rb, 158rb, 158vb, 163ra, 208ava.
plaetsnijden, stechen, 136va, 143vb 165rb, 200vb, 208ra, va, vb.
plaetsnijder, Stecher oder Holzschneider 127va, 134rb, 147rb, 148rb.
plaister Gips II 12.
plantingh sichere Zeichnung 140rb.
plateel, Fayence 201va.
plateelschilderen 201vb.
§playsant, hübsch, schön 118va, 207ra.
plomp 142ra.
poeetich VII 58r, 60, 144rb, 164rb.
—— versiering allegorische Dichtung.

poeetiseeren Symbole darstellen 190va.
poeselachtigh 161ra.
†poeseligh, weich, zart vertrieben II 19, III 14, XII 35 — 158va, 161rb, 165rb, 172ra.
Vas. V, 15 = fol. 56ra.
Vas. VI, 257 = fol. 76rb morbido.
poeterije Symboldarstellungen 146va, 156vb, 195rb.
polysen, polieren 164vb.
porceleyn, 159va, 201va, 202ra.
postuer, Stellung IV 4, 10 13, 35, VI 25, 193va.
potaerde, Ton 187vb, 188rb.
potlot, Bleiweiss XII 7, 16.
primueren, untermalen XII 17r, 185vb, 200ra, 204ra.
Vas. IV, 24 = 45rb.
Vas. IV, 591 = 53 vb. ingessare
primuersel Untermalung XII 7, 16. 138va, 177rb.
principael 1. Original (so auch bei de Jongh I 45) II 18r, V 40r, 129ra, 162ra, 209va.
2. Hauptsache, 130rb.
print, Kupferstich wie Holzschnitt II 11, 12, 12r, V 42, VIII 25, X 15 — 127va, 131ra, 135vb, 136rb, va 142va,
print, hout- Holzschnitt VIII 24, X 25, 136va.
profijl, 191ra.
proportie Kilian: compositio, proportio Vorr. 2 vb, II 16, 22, III Ueberschr. 13r, 15, IX 8. 131rb vb, 157rb, 206vb, 208vb; = symmetria Plin. 35, 67 = fol. 7rb; 35, 128 = fol. 11va. = ghelyckformicheyt.
proportioneeren III 19.
prospect 1. Perspektive XIV 31r, 128rb, 169ra, 171ra.
2. Architekturbild, Vorr. 2 vb. 178vb, 183va.
vergl. Grondt Anm. 14.
†puer 176ra.
punct des ghesichts Augenpunkt 144ra, 183ra, va.
†puntigh 152vb.
purpur VI 69, VII 3, 22, 23, 32, VIII 4, X 19, XI 5, 7, 9, 10, XII 29, XIV 18, 24 — 124rb, 182rb.
purpurigh 164vb.

R.

ranck 158va.
raphaelisch 155va.
raserye van cierat 95va.
recht, 145ra, 146va, 176ra.
redelijck 1. ziemlich 149vb, 163vb, 196vb, 208avb, 212va
reden, 1. ratio; Methode. 148rb, 178va, 184va, 208ra.
2. Gespräch 198ra.
reetschap Attribut 152rb.
reflecteeren VII 8, 11r, 12, 17, 39.
reflecty V 37, VII Ueberschr. 1, 3, 6, 26, 27, 28, 41, 46, 48, 50r, 51, 51r, 52r, 55, 56, 56r, 57 — 192rb, 199vb.
reghel Vorr, 1vb, 2ra, 2rb, IV 4, 26, V 3, VI 5. 134va.
reliquie 127va.
reverberaty, Reflexion, Spiegelung VII Ueberschr. 2, 9, 25, 31, 51, 58. Vas. IV, 99 = fol. 48rb, riverberatione,
rijcklijck 164vb.
†reyn 128ra.
reynheit 129rb.
roem, 130rb.
roep 142rb.
roeren, rueren II 13, III 15, IV 9r, 13, 32, V 30, VI 35, XIII 8.
†roerend, beweglich IV 10, 29, V 4, 206va.

roerendheyt 114ra, 189ra.
roeringh Bewegung IV 34, VI 44r, X 9.
roerlijck, wie roerend IV 3.
ronden, modelliren auf plastische Wirkung hin arbeiten, II 9, IX 38, XII 15, XII 27, 73r. 147vb, 161ra.
rondt 1. Plastik II, 11, VII 55, 168 vb 170rb, 176rb, 205rb.
2. Tondo, 139rb, 144vb, 183va, 211ra,
rook 138vb, 148va.
root VI 60, VII 3, 4, 5r, 6, 22, 23, 32, 51, 59, VIII 30, 32, IX 13, 34, X 19, XI 5, 7, 9, XII 40, XIV 24 110vb, 124rb, 157va, 159rb, 169vb, 170rb, 192va, 206ra, 208ra, 214ra.
rootachtigh, rötlich XI 10.
†rouw Vorr. 2vb, V 31, 31r, XII 20, 27, 138rb, 142ra, 146va, vb, 178 va, 203rb.
ruin, Ruine 60rb, 128rb, 151ra, 155va.

S.

sacht sanft, weich I 29, III 14, IV 37, VI 22, XII 35, 37, XIII 4.
sachtheyt Weichheit II 19.
sackploeye, Sackfalte X 12.
t' samenvoeghen, coniunctio Vorr. 1ra.
Vas. V, 15 = 56ra.
Vas. VII, 16 = 84 vb componimento.
saffranich VIII 4.
sap, Aquarell II 11, VIII 37.
†sapachtigh 146vb.
sappigh 131va, 211rb.
satyn 144rb.
schacht Wischer II 11.
schaduw II 9, V 11, VII 35, 36, 37, 46, 51, 59, XI 10, XII 32 — 131rb, 144vb, 160va, 162ra, 206vb, 213va.
schaduwen 192vb, 200va, 203rb.
schackiersel Nüanze, colorum variatio VIII 27.
schaeckbord Schachbrett V 42.
schaeckeeren variiren VII 22.
scheepkens Schiffe. 60ra, 202ra va, 213ra.
schelpgout 144ra.
†scherp, klar, scharf (von der Strichführung gesagt) 126ra, 138rb, 209rb.
—— heyt 129rb, 173ra, 209rb (199vb).
schets Skizze V 8, 9, XII 7, 9.
schetsen 159vb, 185vb.
schicken gebrauchen, anordnen V 88, XI 7.
Schickung = Anordnung Rivius, Vitruv 1548. fol. L, CCVIII.
schietgeel Schüttgelb Malerfarbe X 19, XIV 15. vgl. Grondt Anm. 179.
schild 189va.
schilder I 1, 1r, 2, 2r, 5r, 6r u. s. f. 128va, 133ra.. 213vb.
schilderacademe V 82.
§schilderachtigh malermässig, malerisch I 28, 29 — 166rb, 174ra, 179va, 206rb, 211va.
schilderatie Gemälde 195ra.
—— bane I 47.
—— gave I 12.
—— jeught I Ueberschr. 22r, 25, II 6r, 8, III 10, 15 VIII 1.
—— croon 144rb.
—— const Vorr. 1ra, rb, 2rb, va, vb, I Ueberschr. 3r, 25r, 28, 46, 47r, II 2r — 132ra, 140ra, 154vb, 157vb... 203va vb, 208va.
schilderen Vorr. 1ra, rb, 2rb, va, vb I 31, 32, 32r, 46, II 1, 1r, 4,

21, V 70, VI 42, VII 29, IX 22, 31, 37, XI 8, XII 1, 3, 5, 35 — 126vb, 128vb, 130vb, 131vb u.s.f.
§schilderigh malerisch XII 15, XIV 32 — 208rb.
schilderlust 214va.
—— school 140ra.
—— prins I 33 = Plin. XXXV, 71 princeps artis.
schilderwinkel 175ra.
schilderije Vorr. 1rb, X 25, XII 26 — 123rb, 124rb, 127vb, 131vb, 142vb, 144rb, vb, 145rb, u.s.f.
§schoon Vorr. 1vb, 2vb, I 47r, III 1 IV 29, V 8, 10, 12, 19r, 20, 20r, 58 59, 59r, VIII 17, IX 18, 27, X 1, 2, 24 XII 36, XIII 14, 15, XIV 2, 6. 122v, 123va, 124rb, 125vb, 126ra, 127rb, 129ra, 130va vb, 131vb... 213rb, 133ra rb va, 135 va 208va.
schoonghestaltigh 154rb.
—— heyt Vorr. 2va, I 63, IV 1, 2, 2r, 17r, V 33, 59, VIII 3, 5, 17r, 23, IX 9, 27, 34 X 15, 26 XIII 3 6, 25r, XIV 22, 115rb, 121r, 129rb, 131rb, 132ra, 145va, 155ra, 157rb, 158va, 174ra, 197vb, 199ra, 200va, 211rb va, 213rb.
§schoonlijvigh 149vb.
†schijndoenlijck nach Flörke II S. 9 transparent 172ra.
scopus Haupthandlung, „Fabel" der Historie V 23, 23r, 48r — 188ra, vgl. Anm. 83 zum Grondt
secreet V 62, VI 71, IX 9, XIII 24 — 123va, 125vb.
seker 134va, 199vb, 206va, 214va. Vas. V, 410 proprie.
§seltsaem 136ra, 138va vb, 144vb, 158vb, 172ra, 187vb, 200ra. Vas. VII, 585 bizarro.
sene Sehne 160va.
serpentbijtingh, 133rb, 165ra, 206va.
sgrafitto 63ra.
siel VI 55.
—— passie 158vb.
silver I 18, VII 52, XIV 22 — 127vb, 131va, 144ra vb, 177ra.
sin 208rb.
*sinlijck peinlich 135ra.
sinlijckheyt hebben den Sinn auf etwas gerichtet haben 146ra.
sinlijckheyt peeiliche Ausführung 200vb.
sinneken Allegorie 150vb, 154ra rb, 180ra, 191ra rb, 192ra. 193rb 194ra rb, 199vb, 200rb, va 203rb.
sinrijck 165rb, 191vb, 193ra.
slach 1. Baumschlag VIII 36, 116vb 2. Schlacht z. B. 208ra.
slagh Schraffur 161rb.
slapend 146va, 206vb.
*slecht einfach 153ra, 203vb, 208a vb.
slingheren wellig zeichnen 132ra rb.
slinx linkshändig 144vb.
*slordigh unordentlich 157va.
smalt Malerfarbe V 48, VIII 16, X 19, XII 43, vgl. Grondt Anm. 30.
smekol-swart Kohle XII 17.
smook 138vb.
snede 1. Skulptur IV 12. 2. Holzschnitt od. Kupferstich II 6, 134vb, 148rb.
snijden 1) Tätigkeit d. Holzschneiders od. Stechers VI 62 — 131ra, 134vb, 135rb, 136va, 140rb, 158vb, 161ra rb, 165rb, 167rb, 211rb, 212va. Vas. V, 410 intagliare. 2. Tätigkeit d. Bildhauers IX 37.
soeken 158va.
§soet I 28, 33, 47 II 11, 13r, IV 15, 29, V 42 ,VI 21, VIII 8, 11, 16,

21, XI 9r, — 136rb, 169rb, 176rb, 196rb, 199ra, 200rb, 206ra.
soetheyt I 68, II 13, V 32, X 16, XII 15, 153ra, 172ra, 205rb. Vas. III, 390 = 41vb tenerezza. Vas. V, 158=61rb, V, 17 = 56ra dolcessa.
soetken II 20.
sorghvuldigh 135ra.
—— heyt 122v.
sorteeren komponiren der Farben II 20, XI Ueberschr., 1, 2r, 4, 4r, 5, 6, 7, 13.
spectator V 61.
speculeeren betrachten, schauen IX 34 — 195ra.
spieghel VI 26, 200rb.
stadigh 134ra.
staende beelden 128va, 146ra, 152rb, 174ra, 188rb, 191vb.
standt IV 6, 17, 38r, 39, 39r, VIII 22 152rb.
stappen 208 ava.
statigh 127rb, 165ra, 151rb, 152ra, 154va.
steek 1. Punkt VII 34 — 131ra. 2. Augenpunkt VIII 8, 9, 183va. vgl. Grondt Anmerkung 151.
steenachtigh 211 vb.
steencalck XII 13.
steenhouwer 158vb, 201vb.
steken stechen 131ra.
stellen 1. zeichnen componere Vorr. 1vb, 2ra, 2va, I 64, II 18r, III 7, 15, IV 4r, IX 14, XII 14r. 2. stellen Vorr. 2va, II 6r, 9, III 15, V 4, 6, 144vb, 167ra, 184rb. vgl. Grondt Anm. 8.
stelling 1. Anordnung dispositio collocatio VIII 25 — 129vb, 131rb, 144ra, 153va, 175vb. 2. Stellung IV 6, 13, 39, 40 V 21 — 140rb, 199vb.
stelsel Stellung, II 15, IV 4 — 60ra, 133ra va, 136ra, 142ra, 146vb, 181vb, 191rb, 200ra, 208va. Vas. IV, 98 = 48 rb positura.
sterkachtigh 125vb.
sterkwater, Scheidewasser 136va.
stichten machen, tun, Grundlage geben VI 43, VII 39, VIII 3, 22, 31, XIV 1.
stieren richten 203ra.
stil still 207ra.
stoff Vorr. 1va, vb 2rb.
stoffacy Staffage V 11.
stofferen polychromiren, „fassen" 169vb, 170rb.
stortich 157rb,
*stoudt 103va, 128va, 136va, 148vb 162va, 167ra.
stoutheyt 161va, 208rb.
stoutlijck 140ra.
strijcken mit d. Pinsel streichen 206va.
stucco 188ra.
stuck 129ra rb, 130rb, 133va, 135ra, 157va vb.
studeeren 158ra, 187vb, 200rb, 206vb.
studeerplaets 192vb.
studie 133ra, 141vb, 160va, 161rb, 179va, 200va, 202va, 206va, 208rb.
*studioos, erlernbar, verständlich 157rb, 172va.
superficy Oberfläche; Umriss V 4, 4r.
†suyver, Vorr. 2vb, VIII 16r, XIV 22, 23, 126ra rb, 129ra, 132ra, 134va, 135ra, 138rb, 139rb va, 140va, 141ra, 143va vb, 144rb vb, 154rb, 213rb.
suyverheyt 123va, 124rb, 129rb, 139ra, 140va, 141ra, 143va vb, 144rb vb, 154 rb. 177va 208rb 213rb.
suyverlijck 143vb.
†swaddrich locker 172ra.

swaer 182vb.
swanken leicht bewegt sein, unsicher stehen IV 29.
swart V 42, VII 2, VIII 13, X 4, XIII 10, 18, 23, 23r, XIV 12, 24 — 105vb, 124rb, 127vb, 168vb, 170va, 185vb, 199ra, 208ara.
swartsel 168vb.
syde Seide X 23, 23r 200va, 214va.
sijdweg der const (Porträt) 196rb.
symmetrie Proportion 195rb.

T.

taeille, half- 30rb, Vas.-Mil. I, 366 mezzo rilievo.
taemelijck137rb,142rb,149vb,154vb
tafel 127va, 130va, 140vb, 145vb, 165ra.
tafelet, kleines Gemälde 135rb.
tafereel, Staffeleibild, Vorr. 1rb, VI 68, VII 39, 53.
tapijt Wand- u. Fussteppich 133va vb, 140rb, 184rb.
tapijt-patroon 205va.
tapijtsier 173rb.
tavelots, wohl = tafelet VII 24 — 113ra vb.
teghendagh, Reflexlicht VII 52.
teghenglans Reflex VII 54.
tempel 169ra, rb, 178va, 183va, 184ra, 190rb.
temperen mischen I 48, VII 23, 24r, 25, 25r, X 22, XIV 13 — 123va 162vb.
temperingh VII 24 — 158ra, 206va.
tenteel Silberfolie, 144vb.
terbentijn, 147vb.
term Karyatide 149rb, 180ra, 183rb, 191rb, (Flörke II S. 428
terra verde Malerfarbe XII 38. Anm. 222.)
text II 14 136ra, 177va.
teyckenaer 133ra, 140ra, 154vb, 161vb.
teyckenconst I Ueberschr.I 11, 2r, 3r, 5, 8, 12r, 18, 21, 22.
teyckenen I 46, 75 II Ueberschr. 1, 1r, IV 7, XII 4, 7r — 128va, 157rb, 161rb, 208ara, 211va, 212va, 213va.
teyckeningh XII, 1, 3, 7., 122v, 126vb, 127rb, 128rb, 131ra, u.s.f.
tinturetten geest 170rb.
tippeln pointilliren 140va.
tistenis Zank, Streit Vorr. 1ra, 138ra.
toenemen 207rb, 208avb, 212ra.
toetsteen Probirstein VII 41r — 105vb, 173ra.
tonghe dat het wel — lasteren, maer qualijck hand verbeteren soude (nach Plin. 35, 63) 196va.
trapeeren, drapiren X 22 — 200va.
trecken zeichnen 132ra, 139ra.
trecken, op den dagh — schattiren; aber umgekehrt wie im Deutschen wird der Nachdruck auf das Licht und nicht auf den Schatten gelegt II 9, 9r, vgl. Grondt Anm. 52.
treffen 150ra, 153ra.
§treflijck 131rb, 133vb, 143vb, 145vb, 160vb.
treflijckheyt, Vorzüglichkeit 211va.
tronie 59vb, 124rb, 127ra, 129ra vb, 130vb, 134rb, 154ra, 205ra, 211ra, 212ra, 214va.
tronie penneel 151vb, 167ra.
trotsen überragen 135rb, 140ra.
tijck Leinwand 160va.
tijt 122v, 127ra, 129ra, 139ra, 146va, 154vb, 156va, 161ra, 175vb, 176va.

U.

umbra, Malerfarbe XII 38.
†universael, allgemein erfahren in

der Malerei V 2 — 134rb, 165rb, 175va. Vgl. Grondt Anm. 164.
uytbeelden Vorr. 1va, V 45r, 67, 68, 69, 70, 73, 74, 82, 84, 85, 86, 87, 88, VI 3r, 22r, 28, 36r, 37r, 39r, 40r, 44, 44r, 50, 51r, 52, 53, 56, 59r, 62r, 67, VII 32, VIII 12, IX 1, 2, 20, 21. 128va, 129rb, 133vb, 134va, 135rb, 136ra, 139rb, 144ra, 149rb, 157rb, 158vb, 176va, 179rb, 183ra. Vas. VII, 585 esprimere.
uytbeelding: 1) Darstellung IV 41, V 72, VI Ueberschr. 7, 71r, — 129vb, 134va, 136rb, va, 142ra, 146vb, 191rb, 207vb.
2) Symbol, Allegorie Vorr 2vb, V 68, 81, 86 — 129rb, 144rb. Vgl. Grondt Anmerkung 83.
uytdrucksel II 4.
§uytermaeten 131vb.
uyterste, de vier,- Die 4 letzten Dinge 158rb. 165ra.
§uytmuntend 130vb.
§uytnemend 127rb, 128va, 129ra, vb, 140ra, 147vb, 209ra, 212ra.
uytnementheyt 127ra, 141vb, 142rb, 161rb, 170rb, 175rb, 208ava.
uytspijghen 153vb.
uytsteken, hervortreten, sich abheben X 18, XII 34 — 149vb, 164rb.
†uytstekend 200rb.

V.

vaghen, schaben I 48, VI 30, IX 19, XII 7.
vase VI, 21, 21r.
*vast, 60ra, 129va, 131ra, rb, 132ra, 133va, 138va, 140ra, rb, 153vb, 156rb, 157vb, 162va, vb, 177rb, va, 181vb. 200ra.... 213rb.
vasticheyt 144vb, 173rb.
vat Körper Vorr. 2rb, dagegen Fass V 29.
veder 196rb.
*§veerdich gewandt 133ra, rb, va, vb, 135va, 138va, 142rb, 154va. 156rb, 165ra, va, 172ra, 181va, vb, 207rb, 208avb, 212va, 213rb.
veerdicheyt 133vb, 138va, 158ra, 160vb, 161ra, 203rb. 61 va =Vas. V, 159 facilità.
veers Vers 182rb.
vellicheyt, Beschaffenheit der Haut 206vb.
velum „Schleier" II 18, V 27.
veneetsche Schilders 103va, 104vb.
venussch 190ra.
veranderen 178rb.
veranderingh 152va.
verbaest 123ra, 124va, 160va.
verbaestheyt 132rb.
verbeteren, niet te — 129vb, 164rb, 172ra, 175va, 177va, 178 vb, 199ra, vb, 200vb, 208rb, vb, 211rb.
verbeteren — die der consten halven veel lichter te verachten als met waerheyt te berispen oft zijn, 195rb.
verborgentheyt, Geheimnis Vorr. 1va, V 74,
vercieren, schmücken, Vorr. 1rb, IV 24, 38, V 38, 71, VII 48, 151ra, 152va, 163rb, 183va.
vercieringh, Schmuck, Ornament I 24, 135va, 145rb, 151ra, 156va, 164rb, 170va. Vas. III, 461 = 42rb ornamento.
verclaringh, sichtbarer Ausdruck II 4.
vercorten, verkürzen in perspektivischem Sinne II 15, VIII 9, 9r, IX 37, 38, X 9, XIV 31 — 149va, 183va.

vercortend 168ra.
vercortingh 155ra.
verdiepen, Schattengeben, modelliren 161ra.
verdiepingh 183va.
†verdreven 178va.
verdrijven, verwen, II 11, VII 21, VIII 16, XII 15, 37, 37r, 123vb, 153ra, 172ra, 196rb, 200rb, 206ra.
vereyschen 212va.
verflouwen verflüchtigen 134vb. Vas. V 410 perdere di veduta.
verghelijcken, gleichen, ähnlich werden 208ra.
verghelijckenis, Vergleichung 121r.
vergolden 133va.
vergulden 192va.
verheffen, hervorheben V 36r.
—— modelliren X 23.
†verheven erhaben, plastisch, reliefmässig I 40, II 1, VII 55, X 25, XII 37, 129vb, 130vb, 179rb, 197rb.
Vas. IV, 26 = 45va rilievo.
Vas. V, 159 = 61va.
Vas. V, 591 = 69ra scultura.
†verladen, überladen 211rb.
verlichten 1) erhellen 154va.
2) illuminiren 208ra, 212va.
verlichter, Miniaturmaler 185vb, 202rb, 208rb.
verlichterije, Miniatur 141rb, 143vb, 177vb, 179vb, 207rb, 208rb, 212vb.
verliefd 159vb.
verlustighen XII 3.
vermaecklijck 190rb.
vermaeken 170rb.
vermaert 141ra, 144va, 154vb.
vermeerderen 132va.
vermenghen 162vb.
vermengsel, Mischung 208ra.
vermillioen Malerfarbe VIII 32r, XII 29, 31.
verminghen X 22.
vernis, Firnis 123va.
vernisen 105vb, 123va, 169vb, 200ra.
vernuft I 10, 127ra, 129va, 131rb, 142rb, 166ra.
—— barend Vorr 1va.
—— barig Vorr. 2rb.
vernuftheyt 152va, 154ra
*vernuftigh 130ra, 146rb.
verre zijn 161ra, 163ra.
versch 135rb, 146vb.
verscheydenheyt variatio V 20, 21r, 33 ,VIII 23, IX 15, 134va, vb, 133va,
verschiet, Ferne, Perspektive 128ra 139rb, 160vb, 165rb, 170rb, 184vb. 188ra, 189ra, 194rb, 199vb, 200rb, va, 208va, 211ra.
verschieten, perspektivisch verflüchtigen V 12, 15 VII 41, VIII 8, 21, 21r, 23, 24, 24r, 25, XII 15, 134vb, 138vb, 157rb, 158rb, 170rb, 179rb, 192rb, 196ra, 203rb.
Vas. III, 399 = 41vb.
Vas. IV, 336 = 51ra sfuggire.
Vas. IV, 117 = 49ra.
Vas. VI, 370 = 105ra. lontano
Vas. V, 410 allontanare.
verschietend 146ra, 171ra.
verschonen, verschönen 172rb.
verschricken 143va.
versieren erfinden, erdichten V 45r, VII 40, 58r, X 22, XI 14, XII 9, XIV 15, 144rb, 165rb.
Vas. V, 119 = 59va fingere.
*versierigh X 8, 32.
versieringh II 13 — 63va, 134vb, 138va, 154rb, 164rb, 171ra, 200va.
§versierlijck 123rb, 124rb, 140rb, 157va, 160va, 161ra, 163va, 169rb, 177rb, 179rb — 61va = Vas. V, 157 capriccioso.

versoeten IV 9, V 6.
verstaen 211rb.
*verstandich 126vb, 128ra, 140ra, rb, 141ra, rb, 141va, 143vb, 144ra, 145vb 152va, 170rb, 175vb, 180ra, 190ra, 212rb.
verstandt, Vorr. 1 vb, II 3, V 2, 86, VI 20, 24, 43, IX 27 — 124vb, 131rb, 144ra, 150va, 153ra, 158va, 65va, 169va, 170vb, 178vb, 182rb, vb, 200va, 203ra, 213ra.
versterven, verblassen I 7, II 21, III 14, VI 69, XII 8, 39, 39r, 43r.
verstervigh, verblassend XII 41.
verwe, Vorr. 2vb, VII 32, 33, 44. 54 VIII 5, 8, 9, 10, 12, 14, 25, IX 12, 16, XII 6, XIII 4, XIV 15, 123va, 164rb, 173ra, 179va, 185ra, 211va.
verwe ghebruycken 211ra.
verwe handelen 196ra.
verwen, anstreichen 170rb, 205rb.
verwerck, Verarbeitung VI 53.
verwercken VIII 8r — 153ra, 204ra, 206ra, 208rb, 208arb.
verwigh een — XIII 8.
—— on- XIII 6, 6r.
—— schoon- XIII 17, 18.
—— wel- XIII 23.
verwonderingh 160va.
verwonderlijck 130va, 136ra.
verwondern 124va. 125va, 127ra, 130vb, 134rb, vb, 135ra, va, 142rb, 144rb, va, vb, 146va, 159rb, 161ra, 172va.
*vierigh 214va.
vindewijn, Bacchus VII 48.
*vindigh 180ra.
vinding 129vb.
violett XIV 12, 17, 27.
vischachtigh 211vb.
vispinceel 196rb.
†vlack 1) flach X 5, 11r, 13r, 20, 20r 164rb.
2) gleichmässig V 41, 41r, X 14 — 60ra, 131rb, 134vb.
Vas. I, 621 = 35va unito.
vlackheyt unione 131rb.
vlackicheyt 203rb.
vlamme 138vb.
vleeschachtigh 144vb, 147vb, 152rb, 196va, 200vb, 211vb.
vleeschich XII 29, 32, 32r.
vleeschicheyt XII 39.
vleysverwe 144ra.
vloeyen VII 21.
vloeyend, Vorr. 1vb, I 65—134vb. 136va, 144vb, 176rb, 178vb. 181rb, vb, 195rb, 206ra, va, 211vb, 214rb. — Vas. IV, 92 = 48ra sfumato.
vloeyentheyt 208va.
vloeylickheyt 87va = Vas. VII 55 leggiadria e facilità.
vlijt 126ra, 127va, 131rb, 134rb, 140ra, 144rb, 146va, 150va, 162ra, 163vb, 167va, 172ra, 177vb, 182vb, 183ra, 190rb, va, 195va, 196rb, 205rb, 207rb, 211rb, 212va.
*vlijtich 125va, 152ra, 153ra, 154va 155va, 206va.
vochtichheyt Feuchtigkeit, humor 158va
—— der Mauern 136rb.
voet 129ra u. s. f.
—— van -en uyt 143va, 144rb.
—— van altaeren Predella 150va.
—— houden 146va.
†volcomen 159vb, 163va, 165ra, 177vb, 200rb, 208va.
volcomenheyt Vorr. 2vb, I 11r, II 3, 6r — 115ra, 121r, 129rb, vb, 130va, 131rb, 146rb, va, 150va, 157vb, 167va, 180rb, 182va, 190ra, 196rb, 200rb, vb, 203va, 206vb, 208a vb, 213vb.
voldoen, syn selven — 208rb.

vollijvigh 160vb.
vond = vindingh 158vb, Vas. VII 585 invenzione.
*vondigh 152va.
voorbeelt II 14, 17, 17r, IV 11r, V 11, 39r, 40, 40r, 62, IX 12, XII 14 — 123rb, 132vb, 139vb, 148vb 151rb, 157vb, 166ra, 190ra, 195va, 206ra, 207va.
voorbeworp II 3 = concetto. Vas.-Frey I, 104, 2; 105, 1.
voor-boots 115vb.
voordeel 144vb.
voorderingh 137rb.
voorgroep 60ra.
voorgrondt Vordergrund IV 12, VIII 19, 19r, 21, IX 14 — 116vb, 148va, 170ra, 174vb, 177va, 184vb, 211rb.
vouwe Falte X6 u. s. f. 130va, 138va, 148rb, 172ra.
vreemdlijck 163rb.
vreemdt seltsam 148rb, 161rb, 164vb.
§vroylijck 177ra, va, 207ra, 208ava.
vruchteloos 208va.
vrije const Vorr. 1ra, va, II 1, 8 — 161ra, rb, 170va.
vuyl 140vb.

W.

*wacker 170va.
waernemen, in 't recht 144vb.
waernemingh 134vb.
wassch Wachs 115vb, 143vb, 187vb, 193rb.
wasschen aquarelliren II 10, 11 VIII 37 — 124vb, 144rb, 171ra, 187rb.
Vas. IV 354 = 52rb a guazzo.
Vas. V 225 = 65rb d'acquarello.
waterverwe 128va, 133ra, rb, va, 134rb, 136rb, 139rb.... 212va.
wederdagh Reflexlicht VII 48.
wederglans Reflexlicht V 37, VII 1, 27, 38, 39, 53r, 57.
wederschijn Reflexlicht VII Überschr. 1, 2, 11, 11r, 13, 31, 36, 37, 39, 50, 51, 51r, X 18r, XII 29. Vas. IV, 352 = 52ra ribattere. Vas. III, 472 = 42vb riverberare.
weerd 148ra, 208va.
weerdicheyt 129rb, 133rb, 135va, 148va, 152va, 178va.
weerdigh 133va, 144vb, 159ra 163rb.
weerschijnend reflektirend XII 32.
—— ig reflektirend X 23.
wegschieten, verschwinden, verlaufen X 9.
wegwijser 157vb.
weldoen richtig ausführen IV Überschr. u. s. f. — 130va, vb, 136ra, 142rb, 144rb, 147vb, 158rb.
—— handelen 150vb, 178va, 191va 204rb, 206vb, 213ra.
—— schilderen, malen, colorire wie welverwen I 75, II 1r, III 11r, IX 39, XII Ueberschr. — 130va, 147rb, 157vb, 160va, 190ra, 195ra, 200rb, 204vb, 208va. Vas. IV, 113 = 48va vgl. Grondt Anm. 187.
—— staen, gut, richtig sein V 64, VII 34, 51r, VIII 11, 21, 22, IX 21, 23, 23r, X 20, XII 16, 22r, 23. Vas. VI 260 = 76rb, stare in atto perfettamente. 169ra, va, 199ra, 205rb, 211rb.
welstandicheyt wie welstandt, auch richtiges Verhältnis IV 14, V 19, 26, X 22.
*welstandigh richtig, vollkommen IV, 1, 10, V 10, 14, IX 1r, 17, 35 — 128vb, 133ra, 140rb, 145ra, rb, 176vb, 203vb, 211rb.

welstandt, Angemessenheit, Richtigkeit, Vollkommenheit III 15, IV Ueberschr., 15r, 18, 19, 21, 22, 38, V 11, 19r, 44r, 64, VIII 20, IX 13r, X 1, XII 15 — 121r, 127ra, 129ra, 131rb, 133vb, 144vb, 154 va, 155ra, 158ra, va, 169rb, va, 172rb, 176rb, 191vb, 199ra, 203ra, rb, 211ra, rb, 213rb. Vgl. Grondt Anm. 71.
welstellen, richtig ausführen, anordnen 173rb, 206vb.
welstellyck V 9.
welverstaen 199rb, 214vb.
welverwen, malen in technischem Sinne, colorire VII 40, IX 39, XII 35. 103va, 104vb.
wereltvercierend 122r.
werk 1) wie omstandicheyt 178va, vb, 211rb.
2) Werk, Arbeit 128ra, 133ra, 136rb. 150ra, 169va, 174vb.
werkelijck wie wirklich, wirkungsvoll 60rb, 158vb, 170va, 206va.
werken, arbeiten 148va, 154vb, 165vb. 193ra, 213rb.
werking Wirkung 145rb, 172ra.
wesen Vorr. 1va, I Überschr. V 21, VI 44, VII 5, 10, XIII 1, 129rb, 136rb, 154va, 177rb, 203va, 213va. Vas. IV, 113 = 48va aria.
wet 132va.
wetenschap 127va, 148rb, 151rb, 182rb, 190va,
winkel Atelier 160vb, 166vb, 168vb 203va.
wit 1) Grundirung 138va.
2) Ziel 195va.
wit weiss I 39, V 42, VII 22, 24, VIII 32, 34, 39, IX 13, 16, 17, X 3, 19, XI 7, XII, 29, 31, 33, XIII 18, 23, 23r, XIV 14, 23 — 126ra, 129 ra, 131va, 147ra, 152rb, 154va, 160rb, 166ra, 170rb, 184ra, 185vb 188rb, 192rb, 200va, 214ra.
wit en swart Grisaille, chiaroscuro 144ra, 146vb, 158ra, 165ra, 171ra, 175ra, 191rb, 199rb, 211rb
witachtigh 162ra.
witten grundiren, gipsen XII 16, 16r — 175ra.
wolken, afdalende-118va.
wonder 144va, rb, 146rb, 149ra, 152ra, 156ra, 189ra, vb, 191vb.
§wonderlijck 125vb, 126vb, 130ra, 133va, 138ra, va. 145rb, vb, 152ra, 160va, vb, 164rb, 178va, 180ra, 190ra, 203rb, 208avb, 209vb.
wijcken 213rb.
wijse 133vb, 142ra, 146va, 150rb, 152va, 154va, vb, 156rb, 159ra, 199vb, 203ra, 206va, 208ava, 211ra, rb, va.

Y.

ydone (idoneus) V 42, 58, IX 26.

Z.

zedicheyt Sittsamkeit IV 36 — 127ra, rb.
zorge-verlies Venus VII 48.

PERSONENREGISTER DES LEHRGEDICHTES.

Abraham V 65, 66.
Achilles VI 24.
Adamantius VI 34.
Admetus V 53.
Adonis V 32.
Aelst, Pieter van XIV 31r.
Aeneas V 85, XIV 17.
Aeolus VII 8, VIII 28.
Aertsen, Pieter VII 53, 53r.
Aetion Vorr. 1rb, VII 28.
Agamemnon V 60r, V42.
Aiax, Vorr. 1rb, V 32.
Aktäon I 62r.
Alberti, Leon Bapt. V 26r.
Albertus magnus VI 26.
Alcina IV 34.
Aldegrever IX 13 r.
Alexander Vorr. 1rb, I 33, VI 68, IX 6, XIII 17r.
Alkmene VI 64.
Amaryllis VIII 42.
Amphion IX 40.
Amphitrion VI 64.
Andromeda V 43.
Angelica VII 58.
Antigonus Vorr. 1vb.
Antiochus VI 8, 8r, IX 6.
Antiphilus Vorr. 2 vb., VII 27, 27r,
Apelles Vorr. 1rb, va, 2va, I 33r. 49, VIII 11r, 12, IX 24, 25, X 30r
Apollo V 53, VIII 15.
Apollodor, Vorr. 2va.
Apollonius IX 40, XIV 4r.
Arachne, I 56, VII 30, X 5.
Argus V 55.
Ariost I 36, 65, IV 34, VII 29r, VII 58r.
Aristides Vorr. 1rb, 2vb, VI 3, 3r VI 49, 66.
Aristonidas VI 56.
Aristoteles VI 34.
Asklepiodor Vorr. 2vb.
Atabaliba XIII 20, 21r.
Atalante IV 36.
Athamas VI 56.
Athenion Vorr. 2va.
Attalus Vorr. 1rb, VII 48, XIV 7, 7r, 8.
Augustus VIII 43.
Aurora, VII 4, 4r, 5 VIII 4r.

Bacchanten X 31.
Bacchus Vorr. 1rb, I 13, VII 48r.
Barroccio X 26.
Bassano VII 39, 39r, IX 36, 36r.
Battus V 54, VII 41.
Bellona Vorr. 1rb.
Benzoni XIII 19.
Blum, Hans XIV 31r.
Boreas XII 12.
Brueghel, Pieter d. ä. VI 54, VIII 19, 25, 25r, XI 10, 10r, XII 19, 19r.
Bucephalus IX 6.
Bularchus Vorr. 1rb.

Cadmus XIV 3.
Cäsar Vorr. 1rb, IX 5.
Calchas VI 41.
Calistho IX 39.
Campaspe Vorr. 1rb,

Canachus IV 30.
Candaules Vorr. 1rb.
Castiglione IV 37.
Centeretus IX 6.
Cephalus VII 4.
Cerberus VII 33.
Ceres VII 48r, VIII 30.
Chariten V 33, VII 49, X 30.
Christus VI 63, X 16.
Cicero I 78.
Circe I 71.
Clytia VI 19.
Colotes VI 43.
Congnet VII 42, 42r, 43r, 44r.
Constantin IX 21.
Coornhert D. V. I 15, 15r.
Cornelisz., Cornelis VII 45r.
Crösus XIV 19.
Ctesikles Vorr. 2vb.
Cupido, I 13, 61, VII 48r.
Curiatier VI 51.
Cyclopen VII 35.
Cynthius VIII 26.

Dante VI 60.
David VI 62.
Demon Vorr. 2va, IV 33, VI 39, 39r, 43.
Diana I 62, V 68, VI 41, IX 39, X 31.
Dido XIV 17, 18.
Dionysius Vcrr. 2vb IX 1.
Dirke IX 40, 41.
Dürer, Albr. III 9, VII 56, 56r, X 6, 6r, 14, 14r, 15, 15r, XII 19r.

Ebusopes XIV 3r.
Echo VII 48, VIII 34.
Emilius Paulus I 32r.
Endymion V 56.
Erisistratus V 9, 14r.
Eumarus Vorr. 2va.
Euphranor Vorr. 2va, XIII 24, 24r.
Eupomp VI 73.
Eurus VIII 4, 30.
Eutychides V 84.
Eyck, Jan van XII 19, 19r.

Famulus Vorr. 2vb.
Flora V 32, X 29.

Genius I 1, VI 29, 31.
Gibellus VII 35.
Giotto VI 63, 63r.
Giovani da Bologna IV 12.
Glycera XI 2, 2r.
Goltzius, Hendrik I 16r, VII 49r, XII 34.
Gratien I 32, II 20.
Gregor XIV 5.
Gyges, VII 61.

Hamadryaden VIII 36.
Hannibal Vorr. 1va I 80.
Hebe I 1.
Helena VI 24.
Hercules VI 65.
Herodian V 74.
Herodot I 81r.
Hesekiel VII 19.
Hesperiden VII 49.
Hesperus VIII 2.
Hieronymus VII 56.
Hinniden VIII 28, 29r.
Hippocratus XIV 4.
Homer IV 38.
Horatier VI 51.
Horatius V 43.
Hout, Ian van Vorr. 1vb.
Hydra VII 33.
Hymen I 60.

Jacob XIV 13, 13r.
Janus I 68.
Japetus VII 43.
Jason XIV 4.
Jesus Sirach VII 20.
Jo IX 39.
Johannes VII 19, XIII 26.

Iphigenie VI 40, 40r.
Iris VII 21, 21r.
Isaac V 66.
Isidor XIV 5.
Iudith VII 44.
Juno V 58, VII 22, 22r.
Jupiter I 32, 49, XIV 26..
Justinian Vorr. 1ra.

Laban XIII 12.
Learchus VI 56.
Lethe I 36, 37, 41, 42, 44.
Lucas van Leyden VI 62, 62r, X 7, 7r, 8, 15, 15r, 16, XII 19, 19r.
Ludius Vorr. 2vb, VIII 43.
Lysipp VI 73.

Mabuse X 6, 6r.
Magdalena X 16.
Mantegna VI 21.
Mardocheus X 16.
Mars Vorr. 1rb, XIV 25.
Medea Vorr. 1rb.
Melanthius Vorr. 2vb.
Melanthus Vorr. 1rb.
Meleager VI 50.
Menelaus VI 20.
Mercur V 53, 55, XIV 25.
Mettius VI 52.
Mexias, Petrus I 64, V 87.
Michelangelo III 15r, IV 12, V 16, 17, 17r, VI 60, 72, 73, XII, 11r, 24.
Midas I 50.
Minerva I 56, V 58, XII 2.
Momus I 50.
Morpheus VI 7.0
Moses X 25, XIV 14.
Myron IX 41r, 42, 43, 44, 45, 46.

Narciss V 32,
Natalis Comes, II 2.
Nealces Vorr. 2vb, V 69, IX 22.
Neptun VIII 20.
Nero XIV 8.
Nicias Vorr. 2vb, IX 38, 38r.
Nicomachus Vorr. 1rb, 2va.
Nicomedes IX 5.
Nicophanes Vorr. 2vb.
Noah VII 11.
Numicius V 85.

Oceanus VII 7.
Odysseus I 21, 78, VI 41.
Oenone V 57.
Orpheus IV 15, XIV 4r.
Ovid V 55, VI 61, X 32r.

Pales V 46, 46r.
Pamphilus Vorr. 1ra, 2va, I 31r.
Pandora XII 2.
Paris I 62, 62r, 63 V 57, VI 20, 27r.
Parmeggianino II 12.
Parrhasiusis Vorr. 2va, V 86, VI 66.
Pausias Vorr. 2va, IX 37, 37r, XI 2, 3.
Penelope IV 37.
Petrarca Vorr. 1vb, I 67.
Petrus VII 37, 38.
Phaeton XI 14.
Phidias IX 27.
Philostrat V 74.
Phöbus V 68, VII 7, VIII 4, XI 16, XIV 6.
Phokion VI 33.
Phokus VII 4.
Phormio Vorr. 1va.
Phryne VI 38.
Pieriden I 55.
Plato I 7r, VII 45.
Plinius III 9, 15, IV 30, 36, V 77r, 79r, 80, 84r, 85r, VI 26, 58, 64r, 68r, 72, 73r, VII 1r, 12r, 13, 14, 17, 27, 47r, 49r, VIII 11r, 43r, IX 7, 7r, 21, 22, XIII 7, 14.
Plutarch I 32r, II 16r, III 1, VI 18, 33.

Pluto VII 44.
Porcacchi, Thomas VIII 29r.
Praxiteles VI 37, IX 27.
Prometheus VIII 18, XII 2.
Protogenes Vorr. 11rb, 2va, I 33, IX 21.
Ptolemäus V 79r.
Pyreicus Vorr. 2vb.
Pythius X 30, 30r.

Raffael I 39, 39r, IV 12, VII 37, 37r, 38r, 56, 56r, X 24, XII 29r.
Raffael da Reggio XI 12, 12r.
Rauwaert, Jac. VII 54r.
Rebekka XIV 10.
Remus V 82.
Rinaldo VII 58.
Rivius, Glt. H. V 26, 26r, VI 50, XIV 21.
Romulus V 82.
Ronsard, Pierre Vorr. 1vb.
Rosso V 67, 67r, 68.
Rudolf II, Vorr. 1rb.

Salomon XIII 15, 34, XIV 8, 9r, 14.
Sannazaro, Jac. V 45, 45r, VI 21, 62r.
Sappho VI 11.
Sarto, Andrea X 26.
Saturn X 2, XIV 20.
Satyr I 56, V 50. VII 22.
Saul VI 62.
Scipio XIII 17, 17r.
Seleuces XIV 3r.
Seleucus VI 11, 13, 18r.
Sempronius I 80.
Serapion Vorr. 2vb.
Simon VII 20.
Sirenen I 4, V 45.
Solon XIV 19.
Stratonike VI 8, 8r, 11, 15.
Styx. I 23, VII 33.

Tauriskus IX 40.
Timanthes Vorr. 2va, V 59r, VI 40.
Timomachus Vorr. 1rb.
Tintoretto V 16, VIII 24, X 26.
Titon VII 8.
Tizian VIII 24, X 25, 25r, XII 22, 22r, 23r, 24r, 25, 25r, 34.
Trogus VI 34.
Tullus VI 51.
Tytirus VIII 42.

Valerius Flaccus XIV 4r.
Valerius Maximus IX 18.
Varro V 30.
Vasari V 67, VI 72, XII 22, 25, 39.
Venus V 59, 59r, VII 48r, XIV 26.
Vergil IX 13, 30, 31, XIV 11, 18.
Veronese Paolo X 26.
Vespasian V 80.
Vitruv III 1, 9, 11.
Vulkan VII 32, 35, 35r.

Xenocrates Vorr. 1va.

Zephir V 32.
Zetus IX 40.
Zeuxis Vorr. 2va, IV 37, 38, VI 56, VII 49.
Zuccaro V 67, 67r, X 26.

MAY 4 1972

ROBARTS
LIBRARY

Due Date:

Fines: 50¢ per day

To renew books by telephone:
call 416-978-8450
Mon-Thurs, 9am-9pm
Fri-Sat, 9am-5pm
Sunday, 1pm-5pm

To renew books on the Web:

user id:2176100683453700

title:Das Lehrgedicht des Karel

ND
1471
M3
1916

Mander, Carel van
Das Lehrgedicht des Karel
van Mander